



1960

Musica

MAI • 5

ANTONÍN DVOŘÁK

DER JAKOBINER

Oper in drei Akten

Libretto von Marie Červinková-Riegrová

Deutsche Fassung von Kurt Honolka

Pressestimmen

zur Erstaufführung der Neuübersetzung von Kurt Honolka
am 28. Februar 1960 durch die Wuppertaler Bühnen

Die Oper hat es wahrlich verdient, über die Bühnen Deutschlands verbreitet zu werden. Sie quillt über von wohlklingender, bei uns völlig unbekannter Dvořák-Musik. Wuppertals Erstaufführung mit der neuen Textdichtung Kurt Honolkas wurde so oft vom Szenenapplaus unterbrochen, als hätte „Der Jakobiner“ schon mit dem „Wildschütz“ gleichgezogen.

Um aus der Epik und Volkslyrik ein Bühnenereignis hervorgehen zu lassen, bedurfte es freilich erst einmal eines lebendigen, sinnreichen Textes in deutscher Sprache, den jetzt Kurt Honolka im voll erfüllten Einklang mit der original-tschechischen Sprachmelodik einrichtete.

Westdeutsche Rundschau, HvL.

Dvořáks „Jakobiner“ in neuer deutscher Übertragung bestand in der Wuppertaler Premiere seine Bewährungsprobe —, ein köstliches, lebensprühendes, von Lyrik und Humor durchdrungenes Werk. Es ist eine echte böhmische Volksoper, in der das Milieu der ländlichen Kleinstadt glänzend getroffen ist.

Gevelsberger Zeitung

„Der Jakobiner“ von Anton Dvořák fand im Wuppertaler Opernhaus einen starken Beifall. Dvořák traf aus seinem übervollen musikalischen Herzen den rechten (tschechischen) Volkston. Seine Oper „Der Jakobiner“ wurde so zu einer Volksoper, die ihre deutsche Parallele in den Opern Lortzings hat.

Velberter Zeitung, L. Sch.

Kurt Honolka hat seinen zahlreichen Verdiensten um die deutschsprachige Aufführbarkeit von Opern aus dem slawischen Sprachraum ein bedeutsames neues hinzugefügt, gleichzeitig den Blick geschärft für die immense Fülle von inspirierter, aus dem reichen Nährboden tschechischer Folklore gespeister Musik, mit der der Komponist diesen Stoff aus dem einfachen bäuerlich-dörflichen Leben seiner engsten Heimat förmlich überschüttet hat.

Die Zustimmung des Hauses zwischendurch und zum Schluß war stürmisch, und das mit Recht.

Dürener Lokalanzeiger, Hans G. Schürmann

Kenner des früher verwandten deutschen Textes bestätigen, daß die Neueinrichtung den dramaturgischen Erfordernissen weit mehr als das frühere Buch entgegenkommt, die deutsche Diktion sangbarer, vor allem der tschechischen Deklamation angepaßter ist. Auch ohne philologische Kenntnis der Details läßt sich sagen, daß die Neufassung bühnengerecht und sprachlich sauber ist sowie die Handlungsfäden klar herauschält.

Dvořák hat dieses humorig gewürzte Geschehen in eine Musik gesetzt, die im besten Sinne volkstümlich ist. Mit volksliedhafter Innigkeit, warm blühendem Melos geht sie ins Gemüt.

Eitel Wohlklang schenken auch die beschwingenden Rhythmen im Dreier- oder geraden Takt: hier lebt ungebrochen böhmische Tanzlust. Munter und leichtfüßig ist die gesamte Diktion, die durch keine gesprochenen Dialoge unterbrochen wird. Das Orchester, sehr farbig besetzt, vor allem durch solistisch behandelte Holzbläser-Partien delikat aufgelockert, hat genug Gelegenheit, die ausgesprochenen Empfindungen zu vertiefen und weiterzuspinnen. Schöne Chorsätze durchwirken die menschlichen Auseinandersetzungen, die, etwa im Finale des zweiten Aktes, erkennen lassen, daß der Komponist auch auf dramatische Gegensätze und Entwicklungen sich versteht.

Das Premierenpublikum zeigte sich im vollbesetzten Haus sehr aufgeschlossen für die Novität, sparte schon vor dem sehr herzlichen Schlußapplaus nicht mit Szenenbeifall. Wenn nicht alles täuscht, wird „Der Jakobiner“ bald mehr Freunde finden.

Generalanzeiger Wuppertal, Alfred Mayerhofer

ALKOR-EDITION KASSEL

SYMPOSION FÜR ALTE MUSIK

Spätgotik und Renaissance

Krems an der Donau, Österreich
22. Mai bis 1. Juni 1960

Konzerte, Vorträge, Seminar,
Ausstellung alter Instrumente, Codices
und Handschriften

Gestaltung: J. Mertin, Wien

Leiter der Arbeitskreise — Vortragende:

K. v. Fischer, Zürich · H. Heimler, London ·

A. Krings, Köln · K. Lechner, Darmstadt · G. Leonhart, Amsterdam · H. J. Moser, Berlin · G. Reichert, Tübingen · H. Sedlmayer, München · E. Badura-Skoda, Wien · C. Bresgen, Salzburg · N. Harnoncourt, Wien · A. Liess, Wien · E. Melkus, Wien · J. Mertin, Wien · B. Paumgartner, Salzburg.

Hauptanliegen der Tagung ist, alte Musik in ihrem richtigen Text, ihren kompositions- und stilgerechten Verhältnissen, in angemessener Klangsubstanz und in akustisch passenden Räumen darzustellen. Entsprechend den historischen Ensembleformen soll in verschiedenen Arbeitskreisen die Musik gründlich studiert werden.

Arbeitsgebiete:

Die burgundische Chanson

Liedsätze vom Lothamer Liederbuch bis Senfl

Die Motette: Dufay, Okeghem, Josquin

Musik des Landinikreises

Isaac: Missa carminum

Stoltzer: 37. Psalm, „Octo tonorum melodiae“

Programme und Auskünfte durch das Organisations-Comité Wien I., Johannesgasse 26, Ruf 73 25 86

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

14. Jahrgang / Heft 5 / Mai 1960

INHALT

Hellmut Federhofer: Johann Joseph Fux und Joseph Haydn 269

Friedrich Zipp: Sind Naturobertonreihe und Tonalität überholt? 273

Rudolf Kelterborn: Kriterien bei der Festlegung einer Zwölftonreihe 278

Ernst Mohr: Zur Kompositionstechnik Rudolf Kelterborns 281

Günther Baum: Opernprobleme und Problemoper 286

MUSICA-BERICHT 288

Grenzen der Oper: Hamburg S. 288;

Konzert: Berlin S. 290; Frankfurt S. 291;

Darmstadt S. 292; Wuppertal S. 293;

Detmold S. 294; Düsseldorf S. 294;

Oper: Köln S. 294; Berlin S. 296; Düsseldorf S. 296;

Braunschweig S. 297; Wuppertal S. 298;

Mannheim S. 298; Schwerin S. 299;

Musikfeste: Weiden S. 299;

Fernsehen: Köln S. 300; *Blick auf das*

Ausland: Wien S. 301; Palermo S. 302;

Mailand S. 303; Pesaro S. 303; Paris S. 303;

Warschau S. 304; Sofia S. 305; Bratislava S. 306;

Aussig S. 307; Zagreb S. 308;

Belgrad S. 308; Jerusalem S. 308.

MUSICA-UMSCHAU 309

Der Reisestart S. 309; *In Memoriam:* Joseph Haas S. 310;

Mili Balakirew S. 312;

Christoph Graupner S. 313; Alessandro

Scarlatti S. 313; *Blick in die Welt:* Kammermusik in Australien S. 314;

Zur Zeitchronik: Bach-Preis 1960 S. 315; Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten S. 316;

Symposium für alte Musik S. 316;

Händeltage 1960 S. 316; Kalender der Festspiele S. 317; *Porträts*: Otto Klemperer S. 317; Iwan Schönebaum S. 318; *Erziehung und Unterricht*: Musische Bildungsstätte Remscheid S. 318; *Aus Wissenschaft und Forschung*: Neue Ausgabe der Mozart-Briefe S. 319; *Historische Streiflichter*: Theodor Storm als Komponist S. 320; *Miszellen*: Die Deutsche Welle S. 321; *Unsere Glosse*: Knabenoper S. 322; *Vom Musikalienmarkt*: Vom Siegeszug des Klaviers S. 323; Kirchliche Vokalmusik S. 324; Altitalienische Instrumentalmusik S. 325; Zur neuzeitlichen Violintechnik S. 325; „Bruder Singer“ nun auch mit Gitarre S. 326; *Das neue Buch*: Briefe Weberns S. 326; Komponistenfreundschaft S. 326; Zur Geschichte der Melodie S. 327; Psychoakustik S. 327; Zur Filmmusik S. 328; Pädagogisches S. 328; Zur Musiktheorie des Mittelalters S. 329; Bibliographie S. 330; Chopin in moderner Sicht S. 330; Reznicek und seine Zeit S. 330; Musikerporträts S. 331; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 331.

MUSICA-NACHRICHT 331

MUSICA-BILDER

Titelbild: Frans Hals: Ein lustiges Ständchen;
Foto: Eschen.

Tafeln: 15: Karl-Birger Blomdahl: Aniara n. S. 286; 16: Karl-Birger Blomdahl: Aniara v. S. 287; 17: Arthur Honegger: Johanna auf dem Scheiterhaufen n. S. 300; 18: Arthur Honegger: Johanna auf dem Scheiterhaufen v. S. 301.

Abbildungen im Text: Rudolf Kelterborn S. 279; Karl-Birger Blomdahl S. 289; Leopold Ludwig S. 289; Yehudi Menuhin und Wolfgang Schneiderhan S. 293; Adams „Wenn ich König wär“ in Berlin S. 296; Borodins „Fürst Igor“ in Düsseldorf S. 297; Vostřáks „Prager Notturmo“ in Aussig S. 307; Joseph Haas S. 311; Mili Balakirew S. 312; Otto Klemperer S. 317; Iwan Schönebaum S. 318; Die Folkwangschule Essen spielte Honeggers „König David“ S. 319; Theodor Storm: Das Järgermädchen S. 321; Pablo Casals S. 323.

Ein Hausbuch für Klavier

das für alle Jahres- und Tageszeiten, für die kirchlichen und häuslichen Feste und Gelegenheiten, für Lob und Dank, Trauer und Trost einen reichen Schatz geistlicher Lieder bereithält, fehlt schon lange. Choralbücher für Orgel enthalten meist keine Texte und sind nach der Art ihrer Sätze nicht für Klavier geeignet.

Zum ersten Male wurde nun ein Choralbuch ganz für den Gebrauch am Klavier eingerichtet. Soeben erschien das

Klavier-Choralbuch

Ausgewählte Begleitsätze zum Evangelischen Kirchengesangbuch für Klavier und andere Tasteninstrumente.

In Verbindung mit dem Verband evangelischer Kirchenchöre Deutschlands herausgegeben von Richard Baum und Friedrich Hofmann.

132 S. in Geschenkausstattung. BA 3499.
Kart. DM 8. —, Hln. geb. DM 10.50

Das Klavier-Choralbuch enthält über 200 geistliche Lieder in modernen, aber durchweg leicht spielbaren, meist dreistimmigen Klaviersätzen von namhaften Komponisten (u. a. Jan Bender, Helmut Bornefeld, Fritz Dietrich, Johannes Driessler, Christian Lahusen, Karl Marx, Hans Friedrich Micheelsen, Gerhard Schwarz, Eberhard Wenzel, alten und anonymen Meistern).

Die Lieder sind mit ausgewählten Textstrophen wiedergegeben, so daß das Klavier-Choralbuch zum Singen am Klavier ebenso wie zum Begleiten eines größeren singenden Kreises geeignet ist.

BÄRENREITER - VERLAG

MUSICA SACRA IN UNSERER ZEIT

Die Vorträge des Ersten Deutschen Kirchenmusikertages Berlin 1959. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Karl Forster und Prof. Wolfgang Reimann.

88 Seiten mit 7 Notenbeispielen und 2 Abbildungen
DM 8.60 EM 1125

Inhalt: Oskar Söhngen: Die geistige und künstlerische Situation des neuen Kirchenmusikerstandes
Friedrich Högner: Das Amt des evangelischen Kirchenmusikers heute — Johannes Overath: Der Kirchenmusikalische Dienst. Ein wahres Apostolat — Fritz Winkel: Die neue Entwicklung der elektronischen Musik — Heinz Werner Zimmermann: Die Grenzen und Möglichkeiten des Jazz innerhalb der Musiksprache der Gegenwart — Arno Forchert: Choralmotette und Chorkonzert. Zur Bedeutung Italiens für die evangelische Kirchenmusik — Pater Urbanus Bomm OSB: Gregorianischer Choral als Gegenwartskunst.

VERLAG MERSEBURGER
BERLIN-NIKOLASSE

Beim Städtischen Konservatorium Berlin (ehemals Stern'sches Konservatorium) ist

die Stelle des Direktors

zu besetzen. Die Vergütung regelt sich nach der Allgemeinen Dienstordnung für übertarifliche Angestellte im öffentlichen Dienst. (Das Grundgehalt richtet sich nach der Anzahl der Dienstjahre und steigt von 1182,— DM auf 1848,— DM. Dazu treten örtlicher Sonderzuschlag, Ortszuschlag und ggf. Kinderzuschläge.) Es wird erwogen, die Stelle in eine Beamten-Planstelle umzuwandeln.

Das Institut hatte während seines 110jährigen Bestehens in der Musikwelt hochgeachtete Persönlichkeiten als Direktoren — nach seinem Gründer, Julius Stern, u. a. Gustav Hollaender, Alexander von Fielitz, Bruno Kittel, Heinz Tiessen und zuletzt Hans Joachim Moser.

Es dient hauptsächlich der Berufsausbildung von den Anfängen bis zur künstlerischen Reife. Zu ihm gehören ein Seminar für Musikerzieher, ein Seminar zur Ausbildung von Lehrern für Volksmusik-Instrumente und eine Abteilung für Jugendliche. Herbert von Karajan hält dort ein Dirigenten-Praktikum ab. Bewerber mit abgeschlossenem musikalischem Hochschulstudium, die auch ihre pädagogische und organisatorische Eignung bereits an Instituten von entsprechendem Range bewiesen haben, werden gebeten, ihre Bewerbung mit Lebenslauf, Nachweis über Ausbildung und bisherige Tätigkeit, Zeugnisabschriften, Lichtbild usw. bis zum 15. Juni 1960 zu richten an den

Senator für Volksbildung — I B 3 —
Berlin-Charlottenburg 9, Bredeſchneiderſtraße 5—8

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

*

3. Jahrgang / Heft 3 / 1960

Fritz Bose: Exotismus und Folklore 49
Hans Joachim Moser: Musikerzieherin Schallplatte 51

KRITISCHE BETRACHTUNGEN 53
Robert Schumann 53
Porgy and Bess 58
Folklore 59
Oper 61
Badt, Pepping, Distler 62
Die farbige Welt der Schallplatte 64
Kammermusik S. 64; Geistliche Musik S. 65; Orchestermusik S. 67; Lieder S. 67; Sprechplatten S. 68; Pädagogisches S. 68.

FORSCHUNG UND TECHNIK 69
Zur Geschichte der Schallplatte 69

RUND UM DIE SCHALLPLATTE 70
Kammerorchester von Ruf: Berlin S. 70;
Interpreten im Profil: Lisa Della Casa S. 71; Die Entwicklung auf dem Schallplattenmarkt S. 72; Blick in Zeitschriften S. 72; Grand Prix du Disque S. 72.

BILDER

Robert Schumann S. 54; Plattentaschen S. 58, 59, 60, 65, 66, 67; Schema der Schallaufzeichnung S. 69; Hans von Benda S. 71; Lisa Della Casa S. 71; Vergnügliches S. 72.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Heften.

SCHRIFTLEITUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37, Tel. 2891—93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York.

BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Bezugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37, Telefon 2891—93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.

Teilaufgaben dieses Heftes liegen folgende Prospekte bei: 10 Jahre Berliner Festwochen / 34. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik Köln / Subskriptionsaufruf RISM (Henle-Verlag, München u. Bärenreiter, Kassel).

Jetzt vollständig lieferbar

HEINRICH CREUZBURG

Partiturspiel

Ein Übungsbuch in vier Bänden

- I. Band** Alte Schlüssel · Ed. 4640 DM 12.-
 - II. Band** Stimmtausch · Transponierende Instrumente · Die Übertragung auf das Klavier · Ed. 4641 DM 12.-
 - III. Band** Stimmtausch · Kombination transponierender Stimmen · Klavier-Übertragung schwieriger Partituren · Ed. 4642 DM 9.-
 - IV. Band** Schwierige Transpositionen der Blasinstrumente · Ed. 4643 DM 9.-
- Die Bände erscheinen mit deutschem, englischem und französischem Text.

Aus dem Vorwort:

Dieses Werk will Übungsmaterial bereitstellen, das den werdenden Kapellmeister sowie alle, die mit Partituren zu tun haben, Chorleiter, Schul- und Kirchenmusiker, zu einem unbestechlichen, genauen Partiturlesen und zu sicherem Partiturspiel bringen soll. Darüber hinaus wendet es sich auch an die Pianisten, Streicher und Bläser, die Kammermusik treiben; denn auch diese können von der Fähigkeit, ihre Partituren einwandfrei zu lesen und am Klavier studieren zu können, nur Nutzen haben. Anlage und Art des Buches will dem Partiturspiel eine vertiefte, verbreiterte und sinnvollere Basis geben, als es sie im Unterricht gewöhnlich hat.

Ausführlicher Sonderprospekt mit Urteilen der Fachpresse, der Dirigenten und Lehrer durch jede Musikalienhandlung.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

JOHANN JOSEPH FUX UND JOSEPH HAYDN

Zum dreihundertsten Male jährt sich 1960 der leider unbekannte Tag, an dem Johann Joseph Fux, in dessen Schaffen der österreichische Musikbarock in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seine Vollendung findet, zu Hirtenfeld (Pfarre St. Marein/Steiermark) als Bauernsohn das Licht der Welt erblickte. Es ist ein Zufall, daß dieses Jubiläum unmittelbar an das soeben abgelaufene Haydn-Gedenkjahr anschließt; doch rechtfertigen zahlreiche Parallelen einen Vergleich zwischen Leben und Werk beider Meister.

Eine äußere Übereinstimmung ergibt schon der Lebenslauf. Beide stammen aus bäuerlichem Milieu, gelangen aber dank ihrer Fähigkeiten als Musiker zu den höchsten Stellungen in höfischen Diensten. Fux nimmt als Hofkomponist Kaiser Leopolds I. und Josephs I., später als Vize- und Hofkapellmeister Kaiser Karls VI. in der Zeit von 1698 bis knapp vor seinem Tode im Jahre 1741 eine ebensolche Vertrauensstellung am Habsburgerhof ein wie Joseph Haydn als Hofkapellmeister der Fürsten Esterházy seit 1761. Ihre Dienstverpflichtungen entsprachen sich weitgehend, und zahlreiche Berichte zeugen von dem herzlichen, ja vertrauten Verhältnis zu ihren kaiserlichen und fürstlichen Herren, deren treue Diener sie zeitlebens waren. Das mag bei Haydn vielleicht überraschen, der die Aufklärung, die Reformen Josephs II. und die Französische Revolution erlebte. Sein großer Zeitgenosse Mozart hat den Hofdienst stets als drückende Last empfunden, und bekanntlich konnte selbst Leopold Mozart den endgültigen Bruch seines Sohnes mit dem Salzburger Erzbischof nicht verhindern. Dennoch wäre es falsch, bei Fux und Haydn von Lakaiengehorsam zu sprechen, der sich nur dort einstellt, wo Pflichterfüllung nicht aus freiwilliger, sittlich-notwendig erkannter Einfügung in die gesellschaftliche Ordnung resultiert. Beide haben diese zeitlebens bejaht, gleichwohl aber ihre Interessen und jene ihrer untergebenen Hofmusiker energisch wahrgenommen. Zahlreiche Dokumente dieser Art über Fux hat schon der Mozart-Forscher Ludwig Ritter von Köchel, dem auch die grundlegende Fux-Biographie zu verdanken ist, mitgeteilt¹. Und Haydns Sorge um seine Untergebenen ist geradezu sprichwörtlich geworden. Diese innere menschliche Anteilnahme verbindet sich mit Treue, Güte, Bescheidenheit und Gottvertrauen, die beide Meister in hohem Maße auszeichnen. Amtspflichten ähnlicher Art bedingten ihre auch für damalige Verhältnisse bemerkenswerte Seßhaftigkeit. Fux begleitete 1723 Kaiser Karl VI. zu den Krönungsfeierlichkeiten nach Prag, wo die Aufführung seiner Festoper „Costanza e forza“ zu einem einmaligen gesellschaftlichen und künstlerischen Ereignis wurde. Haydn unternahm nur im Alter zwei größere Reisen, bekanntlich nach England. Im Gegensatz zu dem weitgereisten Mozart blieben beide Meister sonst in Wien², bzw. in dessen Kulturbereich (Haydn vor allem in Eisenstadt und Esterházy). Ob Haydn, als er im Alter von acht Jahren nach Wien kam, Fux persönlich kennengelernt oder ihn je gesehen hat, ist unbekannt. Doch hat er sich an dem „Gradus ad parnassum“, dem berühmten Kontrapunktlehrbuch des älteren Meisters, herangebildet, und aus seinem Besitz stammt das Autograph jenes doppelchörigen Te Deums (1706) von Fux, das kürzlich I. Kecskeméti in der Nationalbibliothek Széchényi zu Budapest entdeckt hat.

Übereinstimmung im Charakter und in äußeren Lebensumständen prägt auch ihrem Werk trotz weitgehender zeit- und ausdrucksbedingter Verschiedenheit den Stempel auf. Quellenforschun-

¹ L. v. Köchel, Johann Joseph Fux, Wien 1872.

² Über die Frage eines Italien-Aufenthaltes von J. J. Fux während seiner Jugendzeit vgl. H. Federhofer: Biographische Beiträge zu Georg Muffat und Johann Joseph Fux, in: Die Musikforschung, Jg. XIII, 1960.

gen haben in den letzten Jahren eine Fülle bisher unbekannter Werke von Fux, insbesondere im Kulturraum der einstigen Donaumonarchie an das Tageslicht gebracht³. Sie erhöhen den Umfang des erhaltenen Bestandes auf über 500 geistliche und weltliche Werke. Indessen stammen die ältesten unter ihnen — soweit eine Datierung möglich ist — erst aus der Zeit knapp vor und um 1700. Es ist unwahrscheinlich, daß Fux bereits längere Zeit vor 1700 eine größere Tätigkeit als Komponist entfaltet hätte, da er selbst seinen im Jahre 1701 in Nürnberg erschienenen „Concentus musico-instrumentalis“ als „opus primum“ bezeichnet. Sein Bestes hat er erst nach seinem 40. Lebensjahr geschaffen. Er zählt zu den spätgereiften Meistern. Hierin zeigt er die größte Verwandtschaft mit Haydn. Dieser war zwar frühzeitig als fruchtbarer Komponist hervorgetreten. Hätte er aber etwa nur das Alter Mozarts erreicht, so würde er heute zu den zahlreichen kleineren Meistern der Vorklassik zählen. Seine künstlerische Potenz steigerte sich mit zunehmendem Alter, und seine berühmtesten Kompositionen, die Londoner Symphonien, die „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“ sowie die letzten Messen schuf er erst im hohen Alter. Die Frage, ob sich auch in den Werken von Fux eine ähnliche gradlinige Steigerung des künstlerischen Ausdrucks nachweisen läßt, kann vorläufig noch nicht beantwortet werden. Sicher ist nur, daß sein enormer Fleiß, der ihn ebenso wie Haydn beseelte, bis in sein hohes Alter anhielt. Mit 68 Jahren schrieb er sein letztes Oratorium, mit 71 Jahren seine letzte große Oper. Für beide gehörte das Komponieren zu den unmittelbaren Berufspflichten. Daher besteht der größte Teil ihres Schaffens aus Auftragskunst, bei Fux noch ausschließlicher als bei Haydn. Das mindert jedoch keineswegs ihren künstlerischen Wert, bestimmt aber den weitgespannten Umkreis ihres Schaffens. Zahlenmäßig überwiegen bei Fux die vokale und vokal-instrumental-gemischte Musik, zu der die verschiedensten Gattungen von Kirchenmusik, die Oratorien und Opern zählen, bei Haydn die reine Instrumentalmusik, wie Symphonie, Streichquartett und Sonate. Diese Tatsache ist symptomatisch für den gesteigerten Bedarf an weltlicher Instrumentalmusik im Lauf des 18. Jahrhunderts, während sich umgekehrt aufklärerische Tendenzen und die Reformen Josephs II. hemmend der Kirchenmusik entgegenstellten, Momente, die dafür bestimmend sind, daß in Haydns Messenschaffen eine Pause von 14 Jahren eintritt.

Das Gemeinsame, das sie verbindet, betrifft aber auch innere Merkmale. Beide sind durch ihre konservative Gesinnung und ihr zähes Festhalten an der Tradition zu großen Stilvollendern österreichischer Musik geworden. Bekanntlich beginnt sich die übernationale klassische Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts in vielfältig abgestufte Nationalstile aufzuspalten. Dem italienischen Stil mit seinen weitgeschwungenen Melodiebögen treten vor allem der straff rhythmisierte und akzentuierte, häufig tanzmäßig gebundene französische und der fugenreiche, cantus-firmus-haltige deutsche Stil entgegen. Die Affektenlehre ergreift von der Musik vollends Besitz. Es ist die schicksalhafte Aufgabe der deutschen Musik am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewesen, der drohenden Zersplitterung wirksam entgegenzutreten und Gegensätze auszugleichen. Dieser zu einer neuen Synthese führende Wandlungsprozeß hat sich zuerst auf österreichischem Boden vollzogen. Mit ihm verknüpfen sich die Namen von Georg Muffat und J. J. Fux. Der salzburgische Hoforganist und spätere Passauer Domkapellmeister Muffat (1653–1704), ein Landsmann des Türkenbesiegers Prinz Eugen von Savoyen — wie A. Goehlinger nachweist⁴ — deutet diese Stilvermischung zu einer Zeit, als dauernder Kriegslärm Europa erfüllte, schon ganz im Sinne der völkerverbindenden Macht der Musik an, wenn er sagt: „*lorsque je mêle des airs françois a ceux des Allemans & des Italiens,*

³ Über Ergänzungen zu Köchels Werkverzeichnis vgl. A. Liess, Johann Joseph Fux, Wien 1948 sowie H. Federhofer: Unbekannte Kirchenmusik von J. J. Fux, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jg. 43, 1959, Köln 1960.

⁴ A. Goehlinger, Georges Muffat, in: Caecilia, Année 62, Strasbourg 1954, 177.

ce n'est pas emouvoir une guerre, mais plutôt preluder peut être à l'harmonie de tant des nations à l'aimable paix" (Florilegium I)⁵. Von Muffat haben sich fast nur Instrumentalwerke erhalten. Sein vorzeitiger Tod verhinderte die Ausführung weiterer Kompositionspläne. So blieb es Fux vorbehalten, die bereits angebaute Synthese in vollem Umfang zu verwirklichen. Die verschiedenen Musikstile konnten ihm ohne weiteres in Wien vermittelt worden sein, wo seit den Zeiten Kaiser Ferdinands II. italienische Musik und seit etwa dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts auch Lullys Kompositionsart bekannt waren und eifrige Pflege fanden. Schon in seinem „Concentus musico-instrumentalis“ verschmelzen deutscher Suitengeist, französischer Ouvertürenstil und italienische Cantabilität auf der Grundlage solider Satztechnik zu einem neuen persönlichkeitsgeprägten Stil. Fux bedient sich nationaler Charakteristika zu besonderen Ausdruckszwecken, so wenn er etwa eine „Aria italiana“ mit einer straff rhythmisierten „Air française“ verbindet oder anderen Stücken französische Programmmittel voransetzt⁶. Vollends in seinen großen Werken, den Oratorien und Opern, werden alle stilistischen Möglichkeiten, wie Doppelchörigkeit, Solo-Tutti-Kontrast, Rezitativ, Arioso, Arie und Ensemblesatz mit und ohne konzertierenden Instrumenten seinem Ausdrucksstreben dienstbar gemacht.

Monumentalität, Pathos und festliche Repräsentation auf der einen Seite, barocker Figuren- und Koloraturenreichtum, beseeltes Melos und persönlicher Gefühlsausdruck auf der anderen Seite zeichnen sein Werk aus. Es ist Ausdruck des Allgemein-Gültigen, Objektiven, ebenso wie des Individuellen, Subjektiven, allerdings noch nicht in seiner zufällig einmaligen Wirklichkeit, sondern als idealisierte Verkörperung bestimmter Affekte. Das wird am deutlichsten, wenn man seine Opern und Oratorien betrachtet. Die handelnden Personen sind keine individuell gesehenen Charaktere, sondern Charaktertypen und daher Träger der Gefühle und Affekte an sich. Diese werden in ihrer Harmonie und ihrem Widerstreit zur Darstellung gebracht. Die auftretenden Personen dagegen bilden nur den äußeren Anlaß, den Rahmen. Es gibt noch keine psychologische Entwicklung der Charaktere. Diese stark ausgeprägte Typik bedingt das Festhalten eines Grundaffektes und bestimmt den einheitlichen Charakter des musikalischen Ausdrucks mittels Beibehaltung derselben Thematik, rhythmischen Bewegung und Satztechnik innerhalb eines Stückes. Kontraste auf kleinstem Raum wie etwa bei Haydn und Mozart gibt es noch nicht.

Nicht trockene musikalische Gelehrtheit, sondern sein hohes Ethos, sein Streben, die Würde der Musik zu wahren, ließen Fux zum großen Kontrapunktiker in Praxis und Theorie werden. Er greift auf die Vokalphonyphonie des 16. Jahrhunderts, als deren großes Vorbild ihm Palestrina erschien, zurück, weil er instinktiv in ihm die Grundlage für seine eigene Kunst suchte und fand. Ihm mußte der übernationale europäische Musikstil des 16. Jahrhunderts innerlich verwandt erscheinen, weil er selbst nach einem Universalstil strebte, in dem die nationalen Besonderheiten wieder zu einem höheren Ganzen verschmolzen. Ein Traditionsbewußtsein ist in ihm lebendig, das den Wert der eigenen Persönlichkeit keineswegs schmälert, sondern hebt. Obwohl die Anzahl jener Werke, die er im „quasi-Palestrina-Stil“ schuf, nicht so groß ist, wie man lange Zeit fälschlich angenommen hat, so wirkte sich diese Rückbesinnung auch auf Geist, Gehalt und Technik der im „stylus modernus“ seiner Zeit geschaffenen Werke aus. Sie förderte eine polyphone Satzweise, die ein besonderes Kennzeichen seines Stils wird. Geistes-

⁵ Muffat war, wie aus den Vorreden zu seinen gedruckten Werken hervorgeht, infolge seines Eintretens für französische Musik Anfeindungen ausgesetzt. Die deutsche Übertragung obiger Stelle (DTÖ I/2, S. 8) klingt etwas holprig, sie dürfte aber kaum „witzig“ gemeint sein. Vgl. C. Schneider: Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, Salzburg 1935, 81.

⁶ Concentus musico-instrumentalis, Nr. VII, Sinfonia = DTÖ 47, Wien 1916, 90 ff.

geschichtlich hängt sein Traditionsbewußtsein eng mit der in Kaiser Karl VI. noch einmal und zum letztenmal personifizierten mittelalterlichen deutschen Kaiser- und Reichsidee zusammen, der sein Werk künstlerischen Ausdruck geben sollte.

Nach dem Tode Karls VI. setzt ein Wandel der geistigen Grundlagen ein, die seit den Zeiten Ferdinands II. im wesentlichen unverändert geblieben waren. Ihm entspricht eine neue Art des musikalischen Fühlens und Denkens. Das Gleichgewicht zwischen den beharrenden und fortschrittlichen Kräften, das jene ausgeglichene, doch von höchster Antithetik erfüllte Kunst des Spätbarock ausgezeichnet hatte, hört auf zu bestehen. Sämtliche Formgrundlagen, wie Rhythmik, Harmonik, Melodik, Dynamik und Agogik werden von gesteigertem subjektivem Ausdruck erfüllt. Experimentierlust trifft sich mit der Forderung Rousseaus „Zurück zur Natur“. Volksliedhafte Elemente, die bei Fux zwar deutlich anklingen, aber in noch universalistische Seinsbezüge eingeordnet sind, gewinnen in dem Bemühen der Komponisten um die Herstellung einer neuen Ordnung zentrale Bedeutung. Der Liedtypus sowie die mit ihm zusammenhängende Homophonie werden für die Themenerfindung maßgebend. Die Fuge als Leitform des Barock stirbt ab, die Sonate als Leitform der Klassik ist noch nicht geboren. Das einheitliche musikalische Weltbild, das sich in dem Werk von Fux künstlerisch verwirklicht hatte, zerfällt. Einzelne Schulen und Richtungen treten auf, denen das Streben nach Lockerung der Form und Subjektivierung des Ausdrucks gemeinsam ist. Auch der junge Haydn wird in diese Entwicklung hineingezogen. Viele Jugendkompositionen legen davon Zeugnis ab. Er gibt sich dem Neuen willig hin. Doch er kennt die spätbarocke Tradition, und der Umstand, daß er sie nicht über Bord wirft, sondern vielmehr eine Synthese zwischen dem Alten und dem Neuen anstrebt, wird für ihn von schicksalhafter Bedeutung. Er setzt sich mit dem Spätbarock schon in frühen Werken, z. B. in den drei Programmsymphonien Nr. 6 bis 8, die man als „Concerti grossi in Sinfonieform“ charakterisiert hat, künstlerisch auseinander. Im Zuge dieser Bestrebungen übernimmt er die strenge Fuge in das Streichquartett, und die beiden Haydn-Forscher Landon und Larsen deuten sogar die „romantische Krise“ in Haydns Schaffen als „Überwindung des vorklassischen ‚galanten‘ Stils durch Einimpfung der gewichtigeren Barockformen (Konzert, Kirchensonate) in die leichteren Formen ursprünglicher Divertimento-Prägung“⁷. Haydns Experimentieren auf dem sicheren Boden der Tradition führt zu einer Verbindung zwischen spätbarocken Elementen und modernem Ausdrucksstreben. Die Fuge als Gestaltungsmittel befriedigt ihn nicht, aber deren Prinzip, mehrere gleichberechtigte Stimmen nach bestimmten Gesetzen miteinander zu verbinden, lebt in dem von Guido Adler sogenannten⁸ „obligaten Akkompagnement“ weiter fort. Es ist vor allem von Haydn und Mozart ausgebildet worden und hat den klassischen Stil heraufgeführt. Diese neue Art läßt im Gegensatz zur unvermischten Affektdarstellung in der Fuge eine weit größere Vielfalt des Ausdrucks zu.

Stellt man Haydns Kompositionen den Werken des Altmeisters Fux gegenüber, so wird der Wesensunterschied zwischen Spätbarock und ausgeprägter Klassik in Ausdruck und Faktur sofort deutlich. Vergleicht man aber ihr Verhältnis zur Tradition, so läßt sich eine weitgehende Übereinstimmung der künstlerischen Gesinnung feststellen. Beide sind keine Revolutionäre, sondern sie wurzeln fest in der Vergangenheit, und dieser Umstand ermöglichte ihnen erst die Entfaltung ihres vollen Genies.

Wenn Haydn den um über 70 Jahre älteren Fux an Ruhm überstrahlt, so liegt das nicht zuletzt an dem besonderen Schicksal österreichischer Musik, die ihren Höhepunkt in der Wiener

⁷ Artikel „Joseph Haydn“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. V, Kassel-Basel 1956, 1903.

⁸ Im Anschluß an Beethoven, der sich in einem Briefe von 1803 äußert, daß er „mit einem obligaten Akkompagnement auf die Welt gekommen sei“. G. Adler: Handbuch der Musikgeschichte, Teil 2, Berlin 2/1930, 789.

Klassik gefunden hat. Im deutsch-protestantischen Kulturraum hat schon vor über 100 Jahren eine Bach-Renaissance eingesetzt, und die Bestrebungen um die Wiedergewinnung der Barockmusik reichen dort weit zurück. Bach war allerdings in diesem Bereich der letzte Riese, auf den man zwangsläufig stoßen mußte, sobald man sich auf die kulturellen Werte der Vergangenheit besann. In Österreich dagegen bildete die Wiener Klassik mit ihrem Dreigestirn Haydn-Mozart-Beethoven jenen Gipfelpunkt, der einem weiteren Zurückgreifen auf die Schöpfungen der Vergangenheit zunächst hemmend im Wege stand. Vermutlich hätte der Kampf der Cäcilianer gegen instrumentale Kirchenmusik wesentlich an Schärfe verloren, wenn nicht die Kirchenmusik der Wiener Klassik und jene aus der späteren Zeit das unmittelbare Streitobjekt gewesen wäre. Fux jedoch war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, als dieser Streit entbrannte, vorerst nur durch seine im strengen Stil geschriebene „Missa canonica“ und sein berühmtes Lehrbuch „Gradus ad parnassum“ allgemein bekannt.

Mittlerweile hat sich die Situation grundlegend geändert. Die moderne öffentliche und häusliche Musikpflege bezieht die gesamte, bis in das Mittelalter reichende europäische Musikkultur neben zeitgenössischen Werken in ihren Wirkungsbereich ein. Um so mehr ist es heute eine selbstverständliche Pflicht, endlich das gesamte Werk Joseph Haydns und jenes seines bedeutendsten österreichischen Vorgängers, Johann Joseph Fux, entsprechend seinem inneren Werte der Praxis wieder zu erschließen. In diesem Sinne möchte man dem Joseph-Haydn-Institut in Köln und der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft in Graz, die sich diesen Aufgaben gewidmet haben, vollen Erfolg wünschen⁹.

FRIEDRICH ZIPP

SIND NATUROBERTONREIHE UND TONALITÄT ÜBERHOLT?

Wilhelm Furtwängler hat noch kurz vor seinem Tode mit Besorgnis darauf hingewiesen, daß für das Musikleben der Gegenwart ein ungeheures Anwachsen von Theorien und Ideologien und ein entsprechendes Zurücktreten des eigentlichen Musizierens charakteristisch sei. Dies ist zweifellos richtig beobachtet, soll aber sicher nicht heißen, der schaffende Künstler müsse nur intuitiv und triebhaft seinen Weg verfolgen. Besonders in der heutigen, durch stilistische Verwirrung gekennzeichneten Situation, in der kein verbindender Zeitstil mehr wie in früheren Jahrhunderten vorhanden ist, scheint es unerläßlich, daß der schöpferische Musiker sich auch denkend Rechenschaft über sein Tun gibt. Die geistige Auseinandersetzung mit den Erscheinungen seiner Umwelt kann zur Erkenntnis der Grundlagen seiner eigenen Kunst beitragen. Andererseits vermag sich die gedankliche Klärung wiederum fruchtbar auf den unbewußten Schaffensvorgang auszuwirken¹. Auf diesem Hintergrund mögen die folgenden Ausführungen gestattet sein:

⁹ Von der J. J. Fux-Gesamtausgabe, die in acht Serien erscheint, liegen bisher vor: Serie I, Messen, Bd. 1, Missa Corporis Christi K 10, hrsg. v. H. Federhofer, Graz-Kassel 1959. Serie IV, Oratorien, Bd. 1, La fede sacrilega nella morte del Precursor S. Giovanni Battista K 291, hrsg. v. H. Zelzer, Graz-Kassel 1959. Im Druck befinden sich Serie V, Opern, Bd. 1, Julo Ascanio; Serie III, Kleinere Kirchenmusikwerke für Sopran solo mit Instrumentalbegleitung. In Vorbereitung befinden sich: Serie II, Litaneien, Vespere, Kompletorien, Te Deum: Doppelchöriges Te Deum nach dem Autograph von 1706 aus J. Haydns Besitz.

¹ Die Wechselbeziehung von „Denken und Tun“ im Sinne Goethes hat Armin Knab im Vorwort zu seinen gesammelten Schriften über Musik eindrücklich dargestellt. (Армин Кнаб: Denken und Tun, Berlin 1959).

Friedrich Blume hat vor einiger Zeit in einem Vortrag die uralte Frage „Quid sit musica“ — was Musik sei — von unserer Weltstunde aus neu aufgeworfen und beantwortet, indem er den schwierigen Versuch unternahm, das Geheimnis dessen, was wir „Musik“ nennen, von der Materie selbst her zu umschreiben, abzugrenzen und zu erklären². Blumes weitreichende Untersuchungen sind nicht denkbar ohne die Anerkennung der Gesetzmäßigkeiten der naturgegebenen Obertonreihe als Voraussetzung aller bisher gebräuchlichen Tonsysteme. Von dem „Naturklang“ als „Tonstoff“ ausgehend, gelangte er zu der Schlußfolgerung, daß es „keine Musik ohne Tonalität“ geben könne, „mag sie auch noch so schwer faßbar sein“. Es war zu erwarten, daß diese Darlegungen auf Widerspruch bei denjenigen stoßen würden, die Obertonreihe und Tonalität zwar als Normen für die musikalische Kunst einer vergangenen Epoche, aber keinesfalls mehr für eine „neue Tonkunst“ gelten lassen wollen, etwa so, als gelte es, ein bisheriges „ptolemäisches“ musikalisches System jetzt durch ein „kopernikanisches“ abzulösen. Ob eine solche These zu Recht besteht, bleibt zu prüfen.

Rückblickend ist es in diesem Zusammenhang aufschlußreich, daß schon vom Beginn der sogenannten „Zwölftonmusik“ an die Obertonreihe als Hindernis auf dem neuen Wege angesehen wurde. So, wenn z. B. Joseph Mathias Hauer das Wesen der „atonalen Melodie“, für die „die Gesetze der Konsonanz und Dissonanz, wie sie in der Diatonik mit den ‚Auflösungen‘ in die Dreiklänge ihren Ausdruck finden“, keine Geltung mehr haben sollen, folgendermaßen beschrieb: „Sie (die Melodie) schafft sich ihre Spannungs- und Entspannungspunkte ganz von selbst, aus sich heraus und unabhängig von den physikalisch physiologischen (‚natürlichen‘) Verhältnissen der Obertonreihe, Konsonanzen und Dissonanzen, denen ja das physische Ohr, das an der Obertonreihe, an der Natur klebt, in einem gewissen Sinne unterworfen ist. Die atonale Melodie ist gewiß von der ‚Natur‘ weit entfernt“³. Hauer spürte also selbst, daß ausgerechnet dasjenige Organ, durch das wir alle Musik aufnehmen und als solche empfinden, das erhoffte „rein-geistige“ Erfassen einer zukünftigen „un-natürlichen“ Kunst zu vereiteln droht, und forderte daher eine entsprechende Umwandlung des Hörens: „Die ‚Geleise‘ von der Naturtonreihe her sind vielleicht auch in unseren physischen, also ‚in der Materie steckengebliebenen‘ Ohren und dann selbstverständlich auch im Gehirn ‚ausgefahren‘. Es gibt ‚Hörgewohnheiten‘, die in den ‚natürlichen‘ Verhältnissen der Obertonreihe wurzeln — in der ‚Trägheit der Materie‘. Sie können nur vom ‚Geist‘ . . . überwunden werden. Der ‚Geist‘ formt in einem gewissen Sinn die ‚Materie‘, das physische Ohr. Nur der hört wirklich, der die Intervalle an und für sich, losgelöst von ihren ‚natürlichen‘ Funktionen, als ‚Melodienkeim‘ zu erfassen vermag“⁴.

Nun legt die Musikgeschichte zwar beredtes Zeugnis davon ab, wie sehr die Aufnahmefähigkeit des Ohres sich wandeln kann. Doch der gern herangezogene Vergleich mit früheren Zeiten, in denen neue Werke ebenfalls zunächst unverstanden blieben oder gar abgelehnt wurden, muß hinsichtlich gewisser Kompositionsmethoden des 20. Jahrhunderts versagen. Schon der Umstand, daß früher eine etwaige Ablehnung in der Regel mehr von seiten der Fachleute als vom Publikum kam, während heute eine breite Hörerschaft Werken gegenüber taub bleibt, die zur großen Kunst gezählt werden, sollte nachdenklich stimmen⁵. Entscheidender aber dürfte die Tatsache ins Gewicht fallen, daß sich in der Vergangenheit niemals ein solch radikaler Umbruch — trotz geistesgeschichtlicher Wurzeln und mancher musikalischen Rückbezüge auch der „Zwölftonmusik“ — vollzogen hat wie in unseren Tagen. In keiner der früheren Stil-

² Friedrich Blume: Was ist Musik? Kassel und Basel 1959.

³ Joseph Mathias Hauer: Zwölftontechnik, S. 29.

⁴ Ebd., S. 32.

⁵ Vgl. Wilhelm Furtwängler: Gespräche über Musik (Siebentes Gespräch, S. 111 f.), Zürich 1948.

wandlungen nämlich ist, so groß auch der Unterschied zwischen „alter“ und „neuer“ Kunst sein mochte, der Versuch gemacht worden, sich unter Berufung auf die Autonomie des menschlichen Geistes⁶ über die „natürliche Beschaffenheit der Töne“ hinwegzusetzen, wie sie uns in der Obertonreihe, dem „Spektrum der tönenden Welt“⁷, entgegentritt. Was aber die Wandlungsfähigkeit des Ohres betrifft, so hat kein Geringerer als Paul Hindemith nachdrücklich darauf hingewiesen, daß über aller Gewöhnung des Hörers und der Geschicklichkeit des Komponisten *„eine festliegende Schwelle der Klangreizbarkeit im Ohre zu bestehen scheint, deren Überschreitung mittels einer sehr natur- (dreiklangs-) fernen Musik nicht ratsam ist“*, weil sonst der Kunstfreund *„das Gefühl des Einsseins mit dem Kunstwerk“* verliert⁸. Damit hängt es wohl auch zusammen, daß sich vor allem die Vokalmusik, die sich des der Natur am engsten verbundenen Instruments, der menschlichen Stimme, bedient, einer Schreibweise widersetzt, deren Charakteristikum in *„einer zu weitgehenden Ablösung von der naturgegebenen Basis des Dreiklangs und dem Mißbrauch übermäßiger Intervalle“*⁹ besteht, zumal dann, wenn sie auch keine melodische Bindung an eine gegliederte Tonleiter mehr kennt.

Die These Hauers, die dem „Geist“ widerstrebenden „Geleise von der Naturtonreihe her“ müßten von diesem überwunden werden, wird zudem noch dadurch fragwürdig, daß seltsamerweise die Oktav-Einteilung der Tonskala beibehalten wird. Wenn man schon die Obertonreihe als Ausdruck der „Trägheit der Materie“ ablehnen zu müssen glaubt, wäre es konsequent, auch den gewichtigen 1. Oberton auszuschalten. Eine entsprechende Inkonsequenz ist übrigens in der Lehre Arnold Schönbergs ebenfalls festzustellen. Peter Stadlen hat aufgezeigt, daß Schönbergs Unterstellung, *„wonach ein Ton mit seinen sämtlichen Oktaven identisch ist“*, nur dann Geltung haben kann, *„wenn er als Bestandteil einer harmonischen Funktion aufgefaßt wird“*¹⁰. Dies steht aber im Widerspruch zur sonstigen harmonielosen Auffassung Schönbergs und seinem nur auf Tonhöhen beruhenden Reihenbegriff¹¹.

Zur Rechtfertigung dafür, daß die Naturobertonreihe als Grundlage für eine zeitgemäße „neue Musik“ nicht mehr verbindlich sein könne, wird ferner immer wieder angeführt, daß ja bereits die seit einigen Jahrhunderten gebräuchliche gleichschwebend temperierte Stimmung eine „Denaturalisierung“ der Obertonreihe darstelle. Auch dieser Einwand geht freilich am Kern der Sache vorbei. Gewiß weichen alle Intervalle der temperierten Stimmung (außer der Oktave) von denen der reinen Stimmung ab. Diese Abweichungen sind jedoch so geringfügig, daß das menschliche Ohr, das von Natur eben *nicht* temperiert hört, die entstehenden Differenzen ohne Schwierigkeit jeweils in Richtung der reinen Stimmung auszugleichen vermag. Die temperierte Stimmung der Tasteninstrumente¹² stellt vielmehr lediglich ein Hilfsmittel, wenn man so will, einen Notbehelf dar — wie in anderer Hinsicht unsere Notenschrift auch ein Notbehelf ist —, um den Klangbereich für die Musizierpraxis zu erweitern¹³. Keinesfalls aber wird dadurch die Gültigkeit der Naturobertonreihe in Zweifel gezogen oder außer Kraft

⁶ Die Frage, inwiefern dadurch ethische oder religiöse Probleme berührt werden, bleibt, da sie eine besondere Untersuchung erfordern würde, im Rahmen dieses Aufsatzes unberücksichtigt.

⁷ Paul Hindemith: Unterweisung im Tonsatz, Bd. I, S. 33, Mainz 1940.

⁸ Ebd., S. 40.

⁹ Armin Knab, a. a. O., S. 99.

¹⁰ Peter Stadlen: Kritik am Seriellen, „Musica“, 1959, Februarheft, S. 90 f.

¹¹ Vgl. ebd., S. 95. Sollte es im übrigen nicht auch zu denken geben, daß ein so gründlicher Kenner der Sache wie Stadlen, der für seine verdienstvollen Interpretationen von Zwölftonkompositionen im Jahr 1952 durch die Verleihung der Schönberg-Medaille ausgezeichnet wurde, jetzt das Fazit aus seinen langjährigen Erfahrungen zieht, indem er Schönbergs „Methode“ in ihren Hauptthesen mit nicht einfach von der Hand zu weisenden Argumenten ad absurdum führt?

¹² Streich- und Blasinstrumente bieten ebenso wie die menschliche Stimme ohnedies die Möglichkeit, „rein“ zu musizieren.

¹³ Eine treffende Darstellung dieses akustischen Problems gibt Hermann Erpf in seiner Schrift „Vom Wesen der neuen Musik“, S. 134, Stuttgart 1949.

gesetzt. Die Obertonreihe ist nämlich nicht eine willkürliche Konstruktion des Intellekts, die im Sinne einer stetigen Aufwärtsentwicklung¹⁴ eines Tages überholt sein könnte. Ist es nicht eine der erstaunlichsten und bewunderungswürdigsten Tatsachen, daß die Tonreihe, die durch einen Akt menschlicher Ratio mittels fortschreitender ganzzahliger Teilung von Saiten oder Luftsäulen zustande kommt, identisch ist mit den sogenannten „Naturtönen“ von Streich- und Blasinstrumenten¹⁵? Was hier also der Mensch „entwickelt“ hat, ist nichts anderes als das, was in der Natur bereits vorhanden ist. Diese verblüffende Übereinstimmung zeugt von einer tiefen Verwandtschaft zwischen Natur und menschlicher Geistesstruktur und ist die eigentliche Erklärung dafür, daß „das physische Ohr an der Natur klebt“, wie Hauer bedauernd feststellt. Wir sehen also, daß es sich bei der Obertonreihe um mehr handelt als um eine nur vorübergehende oder räumlich begrenzte Erscheinung. Sollten wir nicht vielmehr in ihr eines jener Urgesetze der Schöpfungsordnung verehren, über die sich der Mensch nicht ohne Schaden hinwegsetzen kann? Gleicht nicht derjenige, der die Naturobertonreihe für überholt erklärt, einem Menschen, der über einen Grat hinaus in den Luftraum schreitet, weil er glaubt, das Gesetz der Schwerkraft habe für ihn keine Gültigkeit mehr?

Schönbergs „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ basiert ausschließlich auf Tonhöhenbeziehungen, wobei die harmonische Dimension der Musik außer acht gelassen und demzufolge der Dreiklang als Baustein verworfen wird. Ähnelt Schönberg darin nicht, um mit einem Bilde Hindemiths zu sprechen, einem Schreiner, der die Eigenschaften seines Bauholzes mißachtet und es ohne Rücksicht auf seine Struktur zusammenleimt? Denn die Obertonreihe zeigt in der Entfaltung ihrer ersten sechs Töne unmißverständlich einen Durdreiklang sozusagen in Reinkultur, „für den geschulten wie für den einfältigen Geist gleicherweise eine der großartigsten Naturerscheinungen; einfach und überwältigend wie der Regen, das Eis, der Wind. So lange es eine Musik gibt, wird sie immer von diesem reinsten und natürlichsten aller Klänge ausgehen und in ihm sich auflösen müssen, der Musiker ist an ihn gebunden wie der Maler an die primären Farben, der Architekt an die drei Dimensionen“¹⁶. Daraus ergibt sich folgerichtig, daß auch aufeinanderfolgende Klänge nie isoliert, für sich allein auftreten können, sondern in verwandtschaftliche harmonische Beziehung zueinander treten müssen. „Klänge haben nun einmal die Eigenschaft, wie chemische Elemente Verbindungen miteinander einzugehen“¹⁷. Tonalität kann also nicht lediglich dem musikalischen Stil einer begrenzten Epoche oder eines bestimmten Kulturkreises zugeordnet werden, sondern macht das eigentliche Wesen aller Musik aus.

Hier begegnet der Einwand, es gebe aber Musik etwa für ein Solo-Instrument, in der es überhaupt keine Zusammenklänge gebe. Daß dies ein Trugschluß ist, erhellt schon daraus, daß auch einzeln aufeinanderfolgende Töne allein durch die notwendige rhythmische Gliederung unterschiedliches Gewicht im musikalischen Geschehen erhalten, so daß mehrere Töne zu einem harmonischen Feld zusammengefaßt werden können. Insbesondere hat Hindemith, von der naturgegebenen Rangfolge der Intervalle ausgehend, untersucht, warum es in allen Tonzusammenstellungen immer Töne geben muß, „die andere beherrschen und soldie, die sich unterordnen“, und gelangte zu dem Ergebnis, daß es unmöglich ist, „die akkordischen Zusammenhänge aus Melodien zu verbannen“¹⁸.

¹⁴ Solcher „Fortschritts Glaube“ ist zweifellos ein Überbleibsel der Geschichtsauffassung des 19. Jahrhunderts. Vgl. dazu Wilhelm Kellers Ausführungen in „Dissonanzen im Musikleben der Gegenwart“ („Der Kirchenmusiker“, 1959, Heft 5, S. 137).

¹⁵ Vgl. Hans Kaiser: Vom Klang der Welt, S. 61 f., Zürich und Leipzig 1937.

¹⁶ Paul Hindemith, a. a. O., S. 39.

¹⁷ Friedrich Blume, a. a. O., S. 15.

¹⁸ Paul Hindemith, a. a. O., S. 216 f.

Weiterhin hat die Erfahrung, daß der westliche Hörer zu der Musik fremder Kulturen keinen unmittelbaren Zugang findet, manchen zu der Annahme verführt, daß auch keinerlei Zusammenhang mit unserem abendländischen Musiksystem vorhanden sei. Inzwischen ist jedoch von der Forschung die Allgemeingültigkeit des Tonempfindens bei den verschiedenen Völkern wenigstens hinsichtlich der aus der Obertonreihe abgeleiteten Hauptintervalle bestätigt worden. Es ist zwar bekannt, daß z. B. in orientalischer Musik auch Drittel- und Vierteltöne Verwendung finden. Daß es sich hierbei jedoch nur um melodische Auszierungen über einer feststehenden tonalen Basis handelt, hat Hans Kaiser, der auch zumindest Oktave und Quinte als Fundament schon der ältesten bekannten Musiktheorie in China, Indien und bei den Pythagoreern nachweist, überzeugend formuliert: „Wer auf eine solche Musik genau hinhört, wird sofort bemerken, daß selbst die anscheinend kompliziertesten melodischen Fortschreitungen sich um ganz bestimmte ‚diatonische‘ Angelpunkte herum bewegen, daß also auch hier die Hauptintervalle die konstituierenden Momente der Melodiebildung sind“¹⁹. Und wenn Kaiser ferner noch berichtet, „daß in einer vorgeschichtlichen Mammutjägerstation in Böhmen steinzeitliche Flöten ausgegraben wurden, deren Löcher so exakt gebohrt sind, daß man heute noch Terzen darauf blasen kann“, so wird man kaum noch „die Allgemeingültigkeit der Tonempfindung wenigstens in den Hauptintervallen (das Problem der Tonleiter hat damit noch gar nichts zu tun!)“ bezweifeln wollen.

Wer diesen Ausführungen bis hierher gefolgt ist, wird Friedrich Blume nun auch beistimmen müssen, wenn er sagt, daß „Atonalität“ ein törichtes Wort sei. Denn „es kann keine ‚atonale‘ Musik geben, weil jede Anordnung von Tönen innerhalb eines Tonsystems sich selbst eine tonale Organisation schafft, sei sie gewollt oder nicht“²⁰. Blume kann sich dabei wiederum mit Recht auf Hindemith berufen, der den gleichen Tatbestand in seiner „Unterweisung im Tonsetz“ eindeutig festgestellt hat. Bei Hindemith zeigt sich überdies, daß die gedankliche Reflexion dem echten Musikanten nur bestätigt, was durch die Hörerfahrung bereits lebendige Wirklichkeit für ihn ist: „Jeder, für den ein Ton mehr ist als die geschriebene Note oder niedergedrückte Taste, der einmal singend oder besonders mit anderen gemeinsam singend die Intervalle als Körperspannung, Raumüberwindung und Energieaufwand kennenlernte, der in einem Streichquartett die feinsten Reize nachgiebigen, sich der Kommaverschiebung bedienenden Spiels auskostete, muß zur Überzeugung kommen, daß es keine atonale, die Tonverwandtschaften verneinende Musik geben kann“²¹.

Prognosen für die Zukunft zu stellen, ist immer ein schwieriges, wenn nicht unmögliches Unterfangen. Soviel aber dürfte feststehen — und dies gilt wohl für die Kunst ganz allgemein —, daß wahre Freiheit künstlerischen Gestaltens nicht durch die Verleugnung des Prinzips naturgegebener Ordnungen gewonnen werden kann. Was jedoch das Schicksal der Musik im besonderen betrifft, so bleibt zu hoffen, daß das menschliche Ohr in der verwirrenden Vielfalt der Klänge des gegenwärtigen Weltkonzerts als gesundes Regulativ zu wirken und die Spreu vom Weizen zu sondern vermag. In allem Streit der Meinungen und Parteien des Tages aber mag es tröstlich sein zu wissen, daß nur demjenigen Werk Dauer beschieden sein wird, das auch in späteren Zeiten „der Seele des Menschen noch etwas zu sagen hat“²². Dies sollte freilich auch der entscheidende Wertmaßstab für die Musik sein, die heute geschaffen wird.

¹⁹ Hans Kaiser: *Akroasis, die Lehre von der Harmonik der Welt*, S. 123, Stuttgart 1947.

²⁰ Friedrich Blume, a. a. O., S. 13.

²¹ Paul Hindemith, a. a. O., S. 186. Für Begriffe wie Bitonalität, Polytonalität u. a. gilt ähnliches.

²² Hans Kaiser, a. a. O., S. 74.

RUDOLF KELTERBORN

KRITERIEN BEI DER FESTLEGUNG EINER ZWÖLFTONREIHE

Es kann sich in dieser kleinen Studie naturgemäß nicht um eine umfassende Untersuchung eines Problems handeln, das in seiner Komplexheit äußerst umfangreiche und minutiöse Analysen mit entsprechenden Schlußfolgerungen mit sich bringen müßte. Vielmehr sollen in diesem Rahmen einige Randbemerkungen oder auch einige grundsätzliche Gedanken beleuchtet werden, wie sie sich einem Komponisten bei der Arbeit ergeben können; es wäre dabei wenig sinnvoll, die subjektive Perspektive leugnen zu wollen.

Ich habe in verschiedenen Arbeiten¹ immer wieder zu zeigen versucht, daß die Anwendung der Zwölftontechnik — auch wenn sie noch so orthodox erfolgt — weder grundsätzlich stilbestimmend sein muß, noch den Tonalitäts- oder Atonalitätsgrad eines Musikstückes bestimmt. Der Stil ergibt sich vielmehr aus der Klanglichkeit (worin auch die Melodik einbezogen ist) und aus der rhythmischen Grundhaltung in erster, sowie aus den Formprinzipien in zweiter Linie. Der Tonalitäts- oder Atonalitätsgrad eines Musikstückes hängt ausschließlich davon ab, wieweit sich in der Hörerfahrung Töne rein quantitativ (das heißt in der Tonhöhe) oder auch qualitativ (das heißt im Toncharakter) voneinander unterscheiden². Daß Stil und Tonalitäts- oder Atonalitätsgrad eng miteinander zusammenhängen, ergibt sich daraus von selbst.

Es fragt sich nun, wieweit die innere Struktur einer Zwölftonreihe für den Stil und für den Tonalitäts- oder Atonalitätsgrad einer Komposition entscheidend ist. Oder man könnte die Frage umgekehrt stellen: Inwiefern läßt sich der Komponist bei der Festlegung einer Zwölftonreihe von seinem Stil, in diesem Falle insbesondere von seiner Klanglichkeits-Vorstellung, leiten? Es ließen sich zahlreiche Beispiele von Zwölftonreihen anführen, deren innere Strukturen in hohem Maße geradezu im Widerspruch zur Klanglichkeit und zum Atonalitätsgrad des entsprechenden Musikstückes zu stehen scheinen. Zwei Hinweise mögen indessen genügen: Das Seitenthema des 1. Satzes von *Schönbergs* drittem Streichquartett hat folgende Reihe zur Grundlage (U der Grundform):

c e s e b g d cis gis a fis h eis

Die innere Struktur dieser Reihe tendiert dahin, daß sich zwei Hälften, von denen jede durchaus grundtonbezogen wirkt (c und fis), ergeben. Daß sich diese Tonalitäten und diese doch sehr einfachen, größtenteils diatonischen Gruppen in der Komposition nicht durchsetzen, ist ausschließlich den stilistischen Mitteln (große Intervallsprünge in der Melodik; eher schwebende, quantifizierende Rhythmik; gespannte Klanglichkeit) zuzuschreiben. Ähnliches ließe sich bei den „Varianti“ von *Nono* sagen, denen die folgende Reihe zugrunde liegt:

c cis h d b es a e as f g fis

Die in dieser Reihe an und für sich enthaltenen tonalen Zellen sowie die quintige Mitte b es a e wirken sich in der Komposition nicht aus, da *Nonos* Stil (seine rein quantifizierende Rhythmik,

¹ R. Kelterborn: „Stilistische Mannigfaltigkeit in der zeitgenössischen Musik“, Amriswil 1958. Ders.: „Stilistisch gegen-sätzliche Entwicklungen auf der Basis der Zwölftontechnik“ Schweizerische Musikzeitung, April 1956.

² Die grundsätzlichen Untersuchungen zu diesen komplexen Fragen liefert H. Pfrogner in seinem Buch „Zwölfformung der Töne“, Wien 1953.



Rudolf Kelterborn

seine punktuelle Satzweise und seine durchgehend sehr gespannte Klanglichkeit) die innere Struktur der verwendeten Reihe gewissermaßen überspielt. Bei Nonos Reihe muß allerdings ein Kriterium für die Festlegung der Reihe als maßgeblich angesehen werden: Die in sich streng symmetrische Konstruktion ($K = O$ transp.) der Reihe, die außerdem eine All-Intervall-Reihe ist. Solche konstruktive Reihen, die in sich Spiegelungen oder Krebse einzelner Gruppen aufweisen, finden sich ja auch bei *Webern* oft. Man kann an verschiedenen Beispielen feststellen, daß zugunsten der konstruktiven Logik Strukturelemente gelegentlich in Kauf genommen werden, die an sich eher zu tonalen Wirkungen tendieren. Solche Wirkungen treten bei *Webern* durch die verwendeten stilbestimmenden Sprachmittel fast gänzlich in den Hintergrund. Sie könnten natürlich durch entsprechend gegensätzliche Stilmittel noch verdeutlicht werden. Insbesondere bei der polyphonen, gleichzeitigen Anwendung verschiedener oder gleicher Reihen und Reihenformen kann ja die Harmonik durchaus so geregelt werden, daß die innere Struktur der Reihe ohne primären Einfluß auf die direkte stilistische Wirkung bleibt.

Nun wird aber doch ohne Zweifel in den meisten Kompositionen eine weitgehende Kongruenz zwischen innerer Reihenstruktur und allgemeiner Klanglichkeit festgestellt werden können.

Zumindest dort, wo die Reihentechnik nicht nur linear, sondern auch vertikal angewendet wird. Als Kriterien für die Konzeption einer Reihe müßten demnach die melodischen und harmonischen Vorstellungen, oder eben das Klanglichkeits-Ideal eines Komponisten gelten. So ist es nicht erstaunlich, wenn ein Komponist wie Willy Burkhard, der stilistisch durch eine spröde, quintige Klanglichkeit gekennzeichnet ist, im letzten seiner „6 Préludes für Klavier“ zu folgender Reihe kommt³:

c g fis cis d a gis dis e h b f

Weberns Klanglichkeit dagegen zeichnet sich sowohl durch Farbigkeit als auch durch Gespanntheit aus; typisch für die Akkordstrukturen (und für die nur einzelne Töne umgreifenden melodischen Elemente) ist die konsequente Anwendung der großen Septime, die indessen fast immer mit einer Terz oder einem Tritonus kombiniert wird. Diese deutliche Bevorzugung ganz bestimmter Akkorde macht sich offensichtlich schon bei der Festlegung der Reihe geltend. Ein schönes Beispiel dafür bildet die Reihe des dritten Satzes von op. 27:

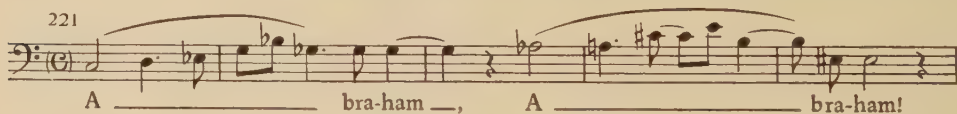
e f des es c d gis a b fis g h

Diese Reihe enthält zahlreich die oben erwähnten Kombinationen. Die dreistimmigen Akkorde von Takt 56 bis Schluß weisen denn auch ausschließlich folgende Strukturen auf, von denen immer zwei durch Spiegelung zusammengehören:



Es ist bezeichnend, daß andere Elemente der Reihe, etwa die Töne 3 bis 5 oder 6 bis 8 nicht akkordisch vorkommen; offenbar würden sie den Webernschen Kriterien für die Akkordbildung weniger genügen.

Wo — im Gegensatz zu Webern — eine kompakte Melodik als musikalisches Ausdrucksmittel benötigt wird, bringt die Festlegung einer Reihe noch größere Probleme mit sich, sofern sie sowohl vertikal als auch horizontal verwendet wird. In Fortners „Isaacs Opferung“ stechen zwei Elemente hervor: Die großartige, durchaus unfunktionelle, aber akkordisch eindeutige Verwendung von reinen Dreiklängen (zum Teil in symbolischer Beziehung zum Text), und die teilweise geradezu sangbare und kompakte Melodik⁴:



Immerhin zeigen sich hier auch Grenzen, denn die melodische Auswirkung der reinen Dreiklänge ist im Zusammenhang des Stücks von Fortner doch ganz beträchtlich. Es dürfte zumindest schwierig sein, immer Reihen zu finden, die den melodischen und den harmonischen Vorstellungen präzise genug entsprechen und gleichzeitig von einer gewissen Reichhaltigkeit sind. Daß diese Problematik für Nono oder Stockhausen nicht existiert, ist durch deren Stil bedingt und spricht weder für noch gegen ihre Musik. Wo aber Melodik und Harmonik als zwei elementare Faktoren der musikalischen Vorstellung eingepreßt sind — was auch heute in

³ Burkhard, das sei hier festgehalten, verwendete die Zwölftontechnik nur ganz ausnahmsweise und dann lediglich in einem spielerischen Sinne. Er stand dieser Technik durchaus skeptisch gegenüber. Ich zog es indessen vor, auf Beispiele von Musikanten-Komponisten, die durch die (meistens falsche) Anwendung der Zwölftontechnik à tout prix up to date scheinen wollen, zu verzichten und dafür einen integren Komponisten zu zitieren.

⁴ Die Realisierungsmöglichkeiten (und deren Grenzen) können gerade in vokalen Arbeiten gewisse Kriterien bei der Festlegung einer Reihe aufdrängen.

einem hochgespannten, ausdrucksvollen und zwingenden Sinn ohne Zweifel möglich und aktuell ist —, da scheint mir die getrennte Strukturierung der beiden Ebenen durchaus gewisse Lösungen anzubieten. Das kann zunächst im Rahmen der üblichen Reihentechnik geschehen: Durch gleichzeitige Anwendung zweier verschieden konzipierter Reihen im gleichen Stück, wobei die eine Reihe Struktur der melodischen, die andere Struktur der harmonischen Ereignisse wäre. Oder aber — und damit würde man sich von der orthodoxen Technik grundsätzlich entfernen — die harmonischen Vorgänge werden durch verschiedene, in sich zwölftönige Akkordkomplexe geordnet, während die Melodik auf einer „regulären“ Reihe basieren müßte. Hier ergeben sich vor allem auch formale Möglichkeiten: Gegenüberstellung, Durchdringung, Veränderung der beiden Ebenen können zur Gestaltung eines übergeordneten, formalen Ablaufs beigezogen werden⁵. Die Anwendung der Zwölftontechnik entbindet ja keineswegs von dieser Verpflichtung, obwohl — oder gerade weil mir die thematischen, auf dem Prinzip der Wiederholung beruhenden Formen in einer tonartfreien und permutierenden Kompositionstechnik wenig sinnvoll erscheinen. Jedenfalls können auf diese Weise schon bei der Festlegung der musikalischen Mikroelemente, das heißt eben: bei der Fixierung der Zwölftonkomplexe, die verschiedensten Kriterien berücksichtigt werden, so daß eine präzise Realisierung auch der kompliziertesten Visionen im Rahmen einer konsequenten und konstruktiven Durchgestaltung möglich ist.

ERNST MOHR

ZUR KOMPOSITIONSTECHNIK RUDOLF KELTERBORNS

Unter der jüngsten Generation der Schweizer Komponisten gibt das bemerkenswerte Talent des 29jährigen Rudolf Kelterborn aus Basel zu berechtigten Hoffnungen Anlaß. Über ein wohl-fundiertes technisches Können verfügend, hat der Komponist trotz seiner jungen Jahre eine eigene und persönliche Ausdrucksweise gefunden, so daß sein Name im In- und Ausland die Aufmerksamkeit der Musikkritiker und des Publikums auf sich zieht. Im folgenden sei versucht, einige für seine musikalische Sprache charakteristische Merkmale zu beleuchten, wobei der 1959 entstandene „*Canto Appassionato*“ für Orchester in den Mittelpunkt unserer Betrachtungen gestellt sei.

In den uns bekannten Werken widmet Kelterborn der formalen Gestaltung ganz besondere Aufmerksamkeit. Daß er sich hier nicht der bekannten, auf thematischen Formulierungen und vor allem auf dem Prinzip der Wiederholung basierenden Formtypen, wie etwa Sonate oder Rondoform bedient, versteht sich von selbst; er bedient sich vielmehr verschiedener, dem mikro-strukturellen Aufbau übergeordneter Formideen. In den 1957 geschriebenen „*Mouvements*“ für Orchester und im zweiten Streichquartett z. B. ist es die rhythmische Gestaltung, die diese übergeordnete Form prägt: so liegt den „*Mouvements*“ der Gedanke zugrunde, jeweils aus einem vollständigen „Stillstand“ heraus eine Bewegung zu entwickeln, die auf verschiedene Weise abgewandelt, bzw. permutiert wird. Im zweiten Streichquartett kommen gewisse rhythmisch-metrische Prinzipien deutlich zum Ausdruck, indem alle drei Sätze durch eine bestimmte

⁵ Vgl. E. Mohr: Über Rudolf Kelterborn. Schweizerische Musikzeitung, Januar 1960. In verschiedenen Analysen, insbesondere in derjenigen der „*Metamorphosen für Klavier*“, werden die hier angetönten Kompositionsprinzipien aufgezeigt.

rhythmische Idee beherrscht werden. Im ersten Satz wird die erwünschte Steigerung des Tempos durch metrische Verkleinerungen erreicht, wobei in jedem der drei Abschnitte die Metrumsunterteilung ihrerseits allmählich verkleinert wird. Im langsamen Satz erscheint eine zunächst in der Violine auftretende, weitgespannte Cantilene, die durch eine vibrierende, rhythmisch nicht voll ausgeprägte Begleitung untermalt ist, im Verlauf der Entwicklung ein zweitesmal, aber jetzt mit rhythmisch markanterer und mit metrisch veränderter, mehr tänzerischer Begleitung versehen. Im dritten Satz, der mit einer stoßweisen, abrupten und nicht durchgehenden Bewegung beginnt, setzt sich das Metrum immer mehr durch, bis es am Schluß in einer kleinen Stretta mit aller Deutlichkeit und Heftigkeit, selbst in den kleinen Unterteilungen pulsiert.

In verschiedenen Werken erreicht Kelterborn die notwendige formale Gliederung durch die Gegenüberstellung und Durchdringung von melodischen und harmonischen Komplexen, wobei, wie wir noch zeigen werden, beide Komplexe in sich zwölftönige Strukturen aufweisen.

In weiteren Fällen könnte man von einem poetisch bedingten Formverlauf sprechen, etwa im vierten, „Dialog“ überschriebenen Satz der fünf „Essays“ für Violine und Klavier (1956), wo dem scharf profilierten, dramatisch gehaltenen Klavierpart eine flimmernde, diffusfarbige Bewegung der Geige gegenübergestellt wird. Allmählich ordnet sich das Klavier immer mehr dem Streichinstrument unter, und das kurze Stück schließt zart verhauchend. Ein ähnliches Beispiel bietet der dritte Satz der „Kammermusik für Flöte, Violine und Klavier“ (1957). Hier alternieren zunächst die beiden Melodie-Instrumente im Vortrag ihres „Canto“, dann treten sie in feinem kontrapunktischem Wechselspiel zueinander und vereinigen sich nach einem kurzen Klavier-Zwischenspiel zu einer einzigen Melodiephrase, wobei die Violine die Flötenstimme in subtiler Weise umspielt. In diesen Zusammenhang gehört nun auch der „Canto Appassionato“ für großes Orchester (1959). Im Zentrum dieses etwa neun Minuten dauernden Stückes steht eine einstimmige, sehr leidenschaftliche — daher auch der Titel „Appassionato“ — weitgespannte melodische Linie. Sie bildet den Kulminationspunkt des ganzen Werkes, der in verschiedenen großen Steigerungswellen und nach mehreren Ausbrüchen erreicht wird, wobei aus einzelnen Melodiefetzen sich immer kompaktere melodische Gebilde herauskristallisieren. Vom Höhepunkt erfolgt eine rückläufige Entwicklung bis zum zart verklingenden Schluß, wo das melodische Element ganz zugunsten der Klanglichkeit zurücktritt.

Der Aufbau des ganzen ersten Teils bis zum Höhepunkt erfolgt durch die abwechselungsweise Verwendung von drei verschiedenen Tempo-Arten:

$$\bullet = 60, \quad \bullet = 90, \quad \bullet = 60, \quad \bullet = 90, \quad \bullet = 60, \quad \bullet = 90, \quad \bullet = 180$$

Die Bewegung erhält mit der Zeit, von T. 37 an, durchgehenden Charakter, wobei die Pulskraft des Metrums — ähnlich wie im dritten Satz des Streichquartetts — immer durchschlagender wird. Dieser Formverlauf kann gehörmäßig stets mitverfolgt werden. Die Faßbarkeit durch das Ohr wird noch unterstützt durch variierte Wiederholungen einzelner Komplexe, z. B. der die einzelnen Steigerungswellen abschließenden „Ausbrüche“ sowie durch gewisse intervallische Reminiszenzen, wie etwa die kleine Terz am Anfang und am Schluß des Stückes.

Obwohl der „Canto Appassionato“ in seinem strukturellen Aufbau nicht streng zwölftönig ist — wenigstens nicht im orthodoxen Sinn —, liegt ihm doch eine Reihe als Quelle für sämtliche melodische und harmonische Elemente zugrunde. Dieses Verfahren, alles aus einer Grundstruktur heraus zu entwickeln, weicht von demjenigen in anderen Arbeiten des Komponisten ab, in denen oft melodische und harmonische Zwölfton-Komplexe zur Verwendung gelangen.

In der „Sonata für zwei Klaviere“ z. B. finden sich zwei zwölftönige Formen, eine melodische Zwölftonreihe mit Transpositionen, Umkehrungen, Krebs usw., dann verschiedene in sich zwölftönige Akkordkomplexe. Ähnlich liegen die Verhältnisse in den 1956 entstandenen „Metamorphosen“ für Klavier. In der „Messe“ begegnen wir wieder einem anderen strukturellen Aufbau: hier sind die fünf Teile des Ordinariums durch drei gemeinsame Zwölftonreihen verbunden; die eine ist den Instrumenten, die zweite den Solisten und die dritte dem Chor zugeteilt.

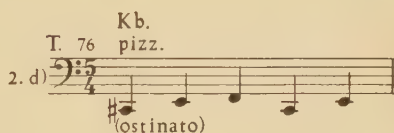
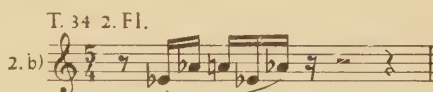
Die dem „Canto“ zugrunde liegende Reihe lautet:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
as	f	e	h	b	g	fis	es	d	a	cis	c

Diese Reihe mit den üblichen Transpositionen etc. liefert die Mikroelemente, aus denen das Ganze sich aufbaut. Wir greifen einige Beispiele heraus, zunächst zwei melodische Bruchstücke:

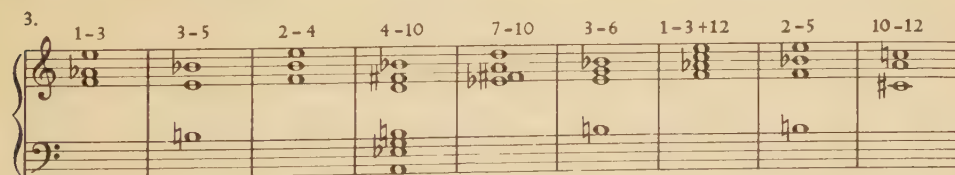


Takt 16 (Viola): cis—d—b = K cis 1—3. Takt 28 (Klarinette in B): b—g—fis—cis = o b 1—4. Dann einige Begleitfiguren:



- a) Takt 33 (1. Flöte): g—fis—b—g—fis etc. = K U g 1—3,
 b) Takt 34 (2. Flöte): es—as—a—es—as = U h 3—5,
 c) Takt 34 (Xylophon): fis—c—h— = K g 9—11 (mit Umstellung),
 d) Takt 76 (Kontrabaß): cis—e—f— = U cis 1—3.

In den zusammengefaßten Klängen sind die Reihentöne 2—4 in Originalgestalt oder Umkehrung fast stets enthalten. Überhaupt begegnen uns im Verlauf des Stückes immer wieder dieselben Akkordstrukturen, wie etwa:



Ein sehr schönes Beispiel liefert uns der Schluß des Stückes: der erste Akkordkomplex enthält die Töne 1—3 und 10—12 der transponierten Reihe, der zweite die noch fehlenden Töne 4—9 (o es).

4. $(\text{♩} = 60)$ *pp* *Vibr. VI.* *mf molto espr. 1. VI.* *sfx > pp* *morendo*

Fl. Vibr. *pp* *Vl.* *Hfe.* *Str.* *pp* *Kl.* *Vc. Kb.* *pp*

Wir möchten festhalten, daß die oben angeführte Reihe in ihrer Grundgestalt und in ihrer Ganzheit nur am Anfang und am Schluß des Stückes auftritt und daß dann die weitere Entwicklung durch Mikroelemente, die aus dieser Reihe entstammen, bestimmt wird, wobei einzelne Tongruppen oder Töne ohne weiteres wiederholt werden. Bemerkenswert ist, daß die im Zentrum stehende, leidenschaftlich bewegte einstimmige Linie durch eine neue „freie“ Reihe gebildet wird. Sie weist immerhin Verwandtschaften mit der ersten auf und ist durch gewisse Umstellungen innerhalb der Grundreihe vorbereitet, enthält außerdem noch einzelne ihrer Elemente.

Eine Gegenüberstellung der beiden Reihen möge das veranschaulichen:

Grundreihe:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	as	f	e	h	b	g	fis	es	d	a	cis	c
Neue Reihe:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	as	e	es	d	g	cis	a	b	ges	f	c	h

Es ergibt sich, daß die Töne 6–8 der neuen Reihe eine Umkehrung der Töne 10–12 der Grundreihe darstellen oder daß die Töne 9–11 der neuen die Töne 2–4 der transponierten Grundreihe bilden. Allmählich werden die Elemente der Ausgangsreihe wieder dominierend, bis am Schluß die Grundreihenform wiederkehrt.

Der „Canto Appassionato“ ist aber nicht nur in tonlicher, sondern auch in rhythmischer Hinsicht „durchgebaut“ und geordnet. In verschiedener Hinsicht spielen die Zahlenverhältnisse 2:3:4:5 mit Umstellungen eine besondere Rolle. Wir erwähnen z. B.:

1. Quantitativ: Notenlängen:

5. a)

5 : 2
4 : 3

b) *VI. I+II*

3 : 5 : 2 : 4

2. Taktarten in großen Abschnitten:

Takte 37–75 = $\frac{4}{4}$ Takt ($\text{♩} = 90$)Takte 76–127 = $\frac{5}{4}$ Takt ($\text{♩} = 180$)Takte 128–Schluß = $\frac{3}{4}$ Takt ($\text{♩} = 60$)3. Akzentisch durch Taktwechsel (in den $\text{♩} = 90$ -Teilen vor Takt 39): $\frac{4}{4} - \frac{5}{4} - \frac{3}{4} - \frac{2}{4}$; $\frac{4}{4} - \frac{2}{4} - \frac{3}{4} - \frac{5}{4}$; $\frac{3}{4} - \frac{2}{4} - \frac{5}{4}$

4. Tongruppen von gleichen Tonwerten: Als Beispiel mögen Begleitrhythmen im Fagott dienen (Takt 31):



So bietet der „Canto Appassionato“ als Ganzes wie in seinen Einzelheiten ein charakteristisches Beispiel der Kompositionstechnik, wie wir ihr in den jüngsten Werken des Basler Komponisten begegnen. Engere und weitere Beziehungen verknüpfen jede Note mit der anderen, und alles erscheint geordnet und vom musikalischen Material her durchorganisiert, wobei aber immer als oberste Instanz das Ohr gilt.

Geprägt von einer gewissen Herbheit und Schwere, ist Kelterborns Sprache durchdrungen von Vitalität und Kraft, einer gebändigten Kraft aber, der er mit Stilgefühl und Sinn für Proportionen Ausdruck verleiht. Kelterborns Musik fehlt es weder an Klarheit noch an Substanz und wechselnden Stimmungsmomenten; man fühlt, daß hinter ihr die Persönlichkeit eines Künstlers steht, der aus tiefer Überzeugung und innerem Zwang heraus schreibt und der, ganz in unserer modernen Zeit verwurzelt, sich mit ihren Problemen, Strömungen und Werken auseinandersetzt. Diese kritische Einstellung den Zeitfragen gegenüber hat den Komponisten auch des öfteren schon selber zur Feder greifen lassen, und in seinen Aufsätzen offenbart sich ein klarer und scharfer Geist, sicher in seinem Urteil und nicht leicht beeinflussbar.

*

Die beiden vorherstehenden Aufsätze unseres Heftes beschäftigten sich mit Rudolf Kelterborn. Der Komponist selbst ergriff das Wort, um Kriterien seines Schaffens darzulegen, Ernst Mohr erörterte die Kompositionstechnik des jungen Schweizer Musikers. Bei der Bedeutung des Komponisten dürften einige ergänzende Bemerkungen zu Leben und Werk von Rudolf Kelterborn unseren Lesern willkommen sein.

BIOGRAPHISCHE NOTIZ

Rudolf Kelterborn wurde am 3. September 1931 in Basel geboren. Nach der Maturität Studien am Basler Konservatorium und an der Universität bei Jacques Handschin. 1953 Diplome als Theorielehrer und Kapellmeister. Kompositionsstudien bei Walther Geiser, Willy Burkhard, Boris Blacher, Günter Bialas und Wolfgang Fortner. 1955–1960 Theorielehrer an der Musik-Akademie der Stadt Basel, ab Herbst 1960 als Dozent für Theorie und Komposition an die Nordwestdeutsche Musik-Akademie Detmold berufen. Neben kompositorischer Arbeit Betätigung als Dirigent. 1959 Anerkennungspreis der Schweizerischen Pro-Arte-Stiftung.

WERKVERZEICHNIS

Kammermusik: Sonata für 2 Klaviere (B). Streichquartett II (B). 5 Fantasien für Flöte, Cello und Cembalo (B). Lyrische Kammermusik für Klarinette, Violine und Viola (B). Ritornell für Cembalo (M). „Ewige Wiederkehr“, Kammerkantate (M). Kammermusik für Flöte, Violine und Klavier (EM). 7 Bagatellen für Bläserquintett (EM). „Elegie“, Kammerkantate (EM). 5 Essays für Violine und Klavier (EM). Metamorphosen für Klavier (EM).

Orchesterwerke: Suite für Blechbläser, Schlagzeug und Streichorchester (EM). Mouvements für Orchester (B & B). Canto Appassionato für großes Orchester (B). Sonata für 16 Solo-Streicher (EM). Concertino für Klavier, Schlagzeug und Streichorchester (B).

Chorwerke: Missa für Sopran- und Tenor-Solo, Chor und Orchester (B). Cantata Profana für Bariton, Chor und 13 Instrumente (EM).

Theoretische Publikationen: Stilistische Mannigfaltigkeit in der zeitgenössischen Musik, Amriswil 1958. Verschiedene Aufsätze in der Schweizerischen Musikzeitung.

B = Bärenreiter, Kassel; EM = Edition Modern München; B & B = Bote & Bock, Berlin; M = Manuskript.

OPERNPROBLEME UND PROBLEMOPER

Die Meinungen über die derzeitige Situation des Opernschaffens sind sehr geteilt. Aber ob man sie nun pessimistisch oder optimistisch beurteilt: verändert ist sie seit Richard Strauss' Tagen auf jeden Fall. Dies nicht nur um der „neuen Musik“ willen, der man wie überall, so auch in den Opernhäusern mit spürbarer Zurückhaltung begegnet; auch nicht deshalb, weil in der neuen Musik das kantable Element sehr zurücktritt und so der Singstimme weitaus weniger Gelegenheit zu der beglückenden Entfaltung gegeben wird, um deretwillen die alte Oper so viele begeisterte Anhänger hat; sondern ein selten in seiner Bedeutung voll gewürdigtes Moment spielt dabei eine besondere Rolle: die Frage nach dem Libretto.

Genau betrachtet, entwickelte sich die Oper in Deutschland gewiß in musikalischer, besonders aber in textlicher Hinsicht, und zwar durch die Aufnahme immer neuer Personenkreise und Handlungsbezirke. Der musikalische Teil mußte naturnotwendig mit der musikalischen Gesamtentwicklung Schritt halten. Die literarische Komponente freilich schlug andere Wege ein. Noch bei der Barockoper waren Mythos und Geschichte der Antike das ausschließliche Handlungsreservoir gewesen. Gluck vollzog seine große Tat, die Durchsetzung des menschlich und dramaturgisch Wahrhaftigen gegen das allzu Schematische und Spielerische der Barockoper, ebenfalls noch an antiken Stoffen. Gewiß hatte sich bereits damals die *opera buffa*, vielleicht aus Auflehnung gegen die Alleinherrschaft ihrer seriösen Schwester, schon bald entwickelt und als Gegenpol behauptet, indem sie ihre Handlungen ganz anderen Bereichen entnahm. Die Spuren ihrer Herkunft aus der *commedia dell'arte* hafteten ihr aber insofern unverkennbar an, als auch sie sich fast ausnahmslos immer gleicher und nur wenig abgewandelter Typen und Handlungsverwicklungen bediente. Dem machte Mozart mit dem kühnen Griff nach dem Stoff des „Figaro“ ein Ende. Ähnlich wie Gluck im seriösen Fach, so erlöste auch er die Figuren aus ihrer Typik und gab ihnen individuelle Kontur. Damit und durch die ungewöhnliche Charakterisierungskraft seiner Musik schuf er die neue Gattung der heiteren Oper, die über das gerade zu seiner Zeit von Joseph II. so eifrig geförderte deutsche Singspiel weit hinausgeht und sich ihren Platz gleichberechtigt neben der großen Oper errang. Ebenso wichtig erscheint bei ihm die Erschließung eines ganz neuen, damals zeitgenössischen realistischen Milieus für das Operntheater: des gräflichen Schlosses mit allen seinen Insassen vom Herrn bis zum Gärtner. Doch wesentlich war vor allem sein Mut zu Aktualität und brennender Zeitproblematik in der Handlung. Damit eröffnete Mozart unabsehbare Bereiche zeitgemäßer und glaubhafter menschlicher Konflikte für die Oper, ob sie nun tragisch oder versöhnlich gelöst wurden. Er brach mit der Tradition der antiken Stoffe auch im „Don Giovanni“, einer Oper, die, als *dramma giocoso* bezeichnet, sich noch weiter von der *opera buffa* entfernt als der „Figaro“. Er wählte zwar keine aktuelle, aber eine schon damals in die Weltliteratur eingegangene Gestalt zur Hauptfigur, ein neuer Gedanke, der Nachfolge fand. Mit dem „Zauberflöten“-Text schlug Mozart abermals völlig neue Wege ein, die sich aber durch dessen Herkunft aus den damals so beliebten Zauberstücken des Vorstadttheaters erklären.

Dann kam Beethovens „Fidelio“, der ebenfalls einen gegenwartsnahen Stoff für die seriöse Oper benutzte. Webers „Freischütz“, der innerhalb eines bürgerlichen Milieus die romantischen Elemente des Zaubersichen und Geisterhaften dem Operngeschehen hinzugewann, wurde für Marschner und Richard Wagner vorbildlich. Der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts ging es einzig um höchstdramatische Situationen und den Wechsel von leidenschaftlicher und elegischer Gefühlsaussage, wobei bezweckt wurde, ohne sonderlichen textlichen Ehrgeiz der



KARL-BIRGER BLOMDAHL:
ANIARA

Inszenierung Günther Rennert
Hamburgische Staatsoper
Foto: Peyer



KARL-BIRGER BLOMDAHL:
ANIARA

Die blinde Poetin — Joan Carroll
Hamburgische Staatsoper
Foto: Peyer

Tafel 16

Singstimme alle nur denkbaren Entfaltungsmöglichkeiten zu geben. Verdi bevorzugte die Shakespeare- und Schiller-Dramen gerade darum, weil sie ihm geballte Dramatik in höchstem Maße boten. Dann erschloß Wagner den ganz neuen Raum der alten deutschen Volksbücher und des großen germanischen Mythos. Auf Wagner folgte der Verismo, der mit „Bajazzo“, „Cavalleria“, „Bohème“, „Tiefland“ ganz einfache Menschen aus schlichtem Milieu und ihre Schicksale opernfähig machte. Richard Strauss wieder griff in „Salome“ auf den biblischen, in „Elektra“ auf den antiken Mythos zurück. Aus dem einmaligen Glücksfall seiner Verbindung mit Hofmannsthal erwuchsen die einzigartigen, dem Heiteren sich zuwendenden Werke wie „Rosenkavalier“ und „Araballa“, die, ähnlich dem 130 Jahre älteren „Figaro“, deswegen doch nicht der opera buffa und ihrem Abkömmling, der Spieloper, wie noch Wolf-Ferrari sie pflegte, angehören.

Was also bleibt, nachdem dieser ganze Kreis des Menschlichen, vom Heroischen bis zum Alltäglichen durchschritten ist? Werner Egk bezog seine Stoffe aus den verschiedensten Gebieten. Alban Berg ging mit dem „Wozzeck“ auf originale klassische Dramatik zurück. Gottfried Einem erprobte im „Prozeß“ das Überwirkliche. Henzes „König Hirsch“ basiert auf einem Märchenstoff. Lorcas blutvoll-triebhaftes Spanierentum wurde von Fortner aufgegriffen, aber als zukunftssträchtiger Keim für einen ganz neuen Operntyp erwies sich nichts von alledem. Genau besehen, sind die einzigen, für die Oper noch unerschlossenen menschlichen Seelensituationen das Laster und der Irrsinn, obwohl es bei Donizetti und Verdi schon „Wahnsinnsarien“ gibt. Das mag Humphrey Earl erkannt haben, als er das „Tagebuch eines Irrsinnigen“ vertonte.

Doch es bleibt noch die Möglichkeit, den Umkreis dessen zu sprengen, was bisher als das Wirkungsfeld der Oper schlechthin galt, nachdem sie aufgehört hatte, bloßes Mittel fürstlicher Repräsentation zu sein. Solange die Oper der Schauplatz aller nur denkbaren menschlichen Gefühlsregungen war, richtete sich ihr Appell mit Bild und Klang naturnotwendig immer zuerst an Herz und Sinne des Zuhörers. Dem entsprach ein möglichst großliniges, sinnfälliges Handlungs- und Gefühlsgeschehen. Die moderne Problemoper verfährt entgegengesetzt: sie rückt das Geistige ins Zentrum. Den ersten Schritt dahin tat Hofmannsthal schon mit der Ariadne-Oper. Handelt es sich hier auch noch um die Darstellung einer Gefühlssituation, so ist diese doch so außergewöhnlich und wird zudem in einer so vergeistigten Sprache dargelegt, daß sie nur dem tiefer Eindringenden verständlich werden kann, dann aber ihre Schönheit in um so überwältigenderer Weise erschließt.

Als erste eigentliche Problemoper muß die „Frau ohne Schatten“ angesehen werden. Zwar kleidete Hofmannsthal das ethische Problem, das ihn an diesem Stoff so ungewöhnlich fesselte, in ein höchst farbiges, dichterisch-theatralisches Gewand. Er bemühte sich, es „von innen nach außen“ zu wenden, es darzustellen, statt es zu diskutieren. So rollt wohl ein bunt-reizvolles, wenn auch zum guten Teil rätselhaftes Geschehen ab. Aber dem Dichter selbst blieb nicht verborgen, daß die Opernbühne mit dieser schweren Gedankenfracht überfordert war. Pfitzners zweiter „Palestrina“-Akt und mehr noch die Auseinandersetzung Palestrina/Borromeo sind zum ersten Male reiner Gedankendisput, der dann bei Hindemith im „Mathis“ und bei Schönberg in „Moses und Aron“ zum Hauptanliegen wird.

Es kann bei aller Ehrfurcht vor dem hohen ethischen Wollen der Schöpfer jener Werke bezweifelt werden, ob derlei überhaupt vertont und gesungen die ihm gemäße Form empfangen hat, denn dafür ist im Grunde das Sprechtheater da. Oper wie Schauspiel haben nun einmal ihre eigenen Gesetze. Natürlich kann gründliches Studium von Text und Partitur die Gedanken-tiefe und Schönheit solcher Werke erschließen helfen. Aber auf ein gewisses Maß an Spontanwirkung sollte wohl nicht verzichtet werden.

MUSICA-BERICHT

GRENZEN DER OPER

Wieder einmal ist die zeitgenössische Oper an den Grenzen der Gattung angelangt. Warf kürzlich Orffs „Ödipus der Tyrann“ das Problem von Wort und Ton auf, wobei deutlich Grenzformen abgetastet wurden, so bietet Blomdahls „Aniara“ erneut den Beweis für die Notwendigkeit einer Diskussion des Opernbegriffs. Hier werden Grenzwerte dadurch sichtbar, daß Stoff und Musik auseinanderzubrechen scheinen. Nachstehend der Bericht unseres Mitarbeiters zu diesem aktuellen Opernproblem.

„Aniara“ — Weltraumoper Nr. 1

Hamburg

Nun hat es die durch den Slogan „Weltraumoper“ angereizte Sensation doch noch gegeben: nachdem sich in der Hamburgischen Staatsoper der Vorhang über der deutschen Premiere von Karl-Birger Blomdahls „Aniara“, dem einer Verdichtung von Harry Martinson nachgeformten musikalischen Epos, langsam gesenkt hatte, wurde das Schweigen, die Stille abgestorbenen Daseins, jäh durchbrochen von schrillen Protestpfeifen. Sie verstummten, als die Akteure sich verbeugten, und konzentrierten sich dann, vermischt mit entsprechenden Rufen, auf den Komponisten, den Dichter, Regisseur und Bühnenbildner, auf die „Verantwortlichen“ also dieser so tief gläubigen Lästerung der kulinarischen Oper.

Die mit derart massiven, in Hamburg durchaus ungewöhnlichen Ehrungen des Mißfallens bedachten Protagonisten dürfen den pfeifenden, „Pfui“ und „Buh“ rufenden Jünglingen dankbar sein: die Gegenreaktion bewirkte einen Erfolg, wie ihn hierzulande kaum eine Opern-Novität in den vergangenen fünfzehn Jahren erzielen konnte. Für diesen verdienten Erfolg war vorher ungeachtet der publicity selbst in Blättern, die an Kunst sonst nicht interessiert sind, zu fürchten. Nicht die Musik stellt hier die Probleme, sondern der gedankliche Aufriß. Was in einem Epos mit 103 Gesängen sogar auf „volkstümliche“ Weise darstellbar ist, wird bei der Raffung zu einem Operntext für zweieinhalb Stunden, versetzt dann mit Musik von eigengesetzlicher Deutungskraft, zu einem kaum noch faßlichen Konglomerat.

Dabei ist dieses schwedische Werk, uraufgeführt auf dem vorjährigen Stockholmer Festival, prall von sinnlicher Erscheinung. Man verstehe das wörtlich: die pure Sinnlichkeit, ja Triebhaftigkeit, ist in Beziehung gesetzt zum Geistig-Religiösen wie auch das Organische zum Technischen. Fabel und Idee sind dauernd im Wechselspiel mit-

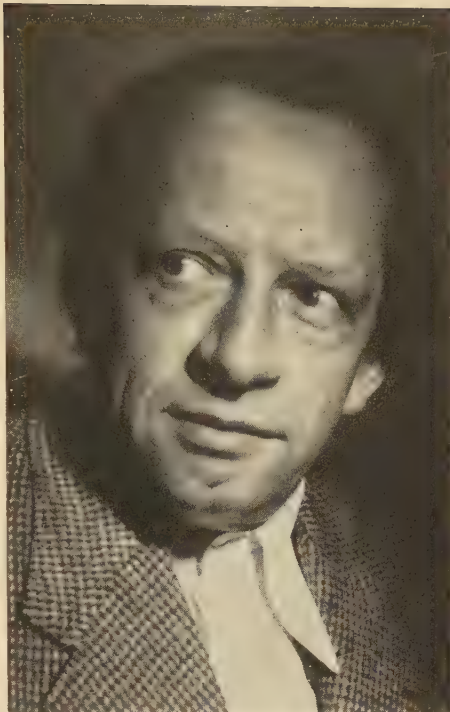
einander. Das Werk hat den Untertitel: „Eine Revue vom Menschen in Zeit und Raum“. Auch das ist wörtlich zu nehmen. Vereinfachend, nur zur Anregung des Vorstellungsvermögens, könnte man sagen: Musical plus „Götterdämmerung“.

Versuchen wir zu rapportieren. Geheimnisvoll-drohende Streicherakkorde, vom C wegstrebend, zwölftönig aufsteigende Linie, aber ganz frei geführt, harmonisch grundiert, „Morsezeichen“ im Flageolet, spitze Bläserfiguren, Steigerung bis zum Tutti im dreifachen Forte. Das Raumschiff „Aniara“ ist auf dem Wege zum Mars. Der Chor der Emigranten singt a cappella von den Schrecknissen auf der Erde: Menschen werden verfolgt und gepeinigt, Landschaften werden verwüstet durch die Feuer der Materie. Das Ziel der Auswanderer wird bald erreicht sein.

Kurzes Zwischenspiel, viel Schlagzeug, Jazzfarben, Tanzrhythmen: ein Fest der Menschen auf „Aniara“ — der in Gruppen aufgeteilten Menschheit aller Rassen und Stände. Mittsommertanz, Karneval, eine Art Tanz um das goldene Kalb der beruhigend-optimistischen Denkart mit Totems aller Gattungen, darunter einer überdimensionierten Coca-Cola-Flasche und einer monumentalen Zigarette. Rauschzustand in halbirren Zuckungen. Daisy Doody, „Freuden“-Mädchen im direkten und übertragenen Sinne, singt ein Couplet aus Libido-Vokabeln verschiedener Sprachen, der „Hochkomiker“ Sandon peitscht die Menge mit Plärren auf. Die erste Katastrophe tritt ein: das Raumschiff wird durch Meteore aus der Bahn geworfen, verfehlt den Mars, wird nun auf ewig im Weltall kreisen, ein Holländer-Schiff ohne Hoffnung auf Erlösung. Chefone, der Diktator des Raumschiffes, befiehlt: „Weitertanzen!“ Zwischen-spiel, ideologische Deutung: der Weltraum ist nicht, was er scheint — er ist ganz Geist, und der Mensch ist verloren in diesem Meer aus Geist; seine Behausung, das Raumschiff, ist ein Bläschen nur im Glase Gottes.

Es folgt der zentrale und zugleich schwierigste Komplex: das Wirken der Mima. Die Mima ist einmal: das höchstentwickelte Gerät der Technik, das die Vorgänge im Weltall reflektiert, also auch die auf der Erde. Dann ist sie: Gegenstand kultischer Verehrung, denn sie ist nicht tot, sondern hat eine Seele, ein Gewissen. So verbindet dieses Mysterium das Lebendige und das Unlebendige, hat — wie Martinson andeutet — vielleicht teil an der Weltseele. Tatsächlich verläuft ein pantheistischer Zug durch die Dichtung. In Stockholm hat man die Mima als ausgeblasene Sanduhr dargestellt, in Hamburg erdachte Teo Otto ein schwebendes Postament, ein abstraktes Drahtgebilde, der von Martinson akzeptierten Sanduhr weniger ähnelnd als einem doppelseitigen Pokal, der nach unten Bläschen entläßt — keine sehr glückliche Lösung. Die Mima wird bedient von dem „Mimaroben“, der zugleich ihr Diener und ein Chronist ist: man mag, wenn man sich das Wunderwesen als beseelte Physik vergegenwärtigen will, an Heisenberg denken, aber doch nicht so sehr an einen Kulpriester, als der Regisseur Günther Rennert den Mimaroben sah.

Die Mima kündigt den Untergang der Erde: zweite Katastrophe! Hier ist eine Tonbandmontage mit verschiedenen Sektionen eingeschaltet, teils elek-



Leopold Ludwig dirigierte „Aniara“

Foto: Willott



Karl-Birger Blomdahl

Foto: Peyer

tronisch, teils nach Art der „musique concrète“ produziert, mit vielen Symbolen: Kristallklängen, den Stimmen Hitlers, Mussolinis, Chruschtschows und Eisenhows, dem musikalisch nachgebildeten Schachspiel zwischen Rechevsky und Botvinnik von 1955; diese Schachspiel-Manipulation wird allerdings nicht schlüssig. Musikalisch sind die Mima-Szenen, zu denen die Pilotin Isagel tanzt, die personifizierte Himmelsschönheit, die Reinheit des Gedankens, von kaum zu beschreibendem Zauber: weiche, geordnete und keineswegs sentimentale „Sphären“-Klänge berühren das Ohr.

Die Mima stirbt, kraftlos geworden von der Härte der Menschen. Das ist Auftakt für den Verfall: Selbstbespiegelung, falsche Prophetie und lesbische Liebe kennzeichnen ihn. Vokalise der blinden Poetin, Verkörperung des Glaubens und der Sehnsucht, die „Flamme im Dunkel“: mörderisch zu singen, von Joan Carroll, einer jungen Amerikanerin, überragend, ohne jeden Vergleich, bewältigt. Dann, nach zwanzig Jahren, ein makabrer Staatsakt, Demonstration der ausgehöhlten, sinnlosen

Form — und es währt nicht mehr lange, bis „Aniara“ wie ein Sarkophag im galaktischen Raum, im Raum der Milchstraße, treibt; mit Menschen, die sich vernichtet, die das Recht auf die Erde, dieses Kleinod der Planeten, verwirkt haben. Der Mensch in der unendlichen Leere, die in Wahrheit die Leere in seiner eigenen Seele ist: das ist der Grundgedanke der Oper, den sie allerdings nicht erfüllen, nur andeuten kann. Aber Blomdahl schrieb auf das nur teilweise glückliche und auch wohl nicht ganz glücklich übersetzte Libretto von Erik Lindegren eine erstaunlich operngemäße, sangbare Musik. Er gab sich dem Stoff wie auch modernen Techniken gegenüber im besten Sinne unbefangen. Ihm gelang ein großes Werk. Rennert und Otto leisteten eine Arbeit, die ungeachtet geringer Einwände in jeder Phase zu bewundern bleibt. Das vielleicht übergründliche Quellenstudium hatte möglicherweise den allzu realen „Material“-Charakter der Ausstattung zur Folge. Neben Joan Carroll leisteten Helga Pilarczyk als perfekt verderbte Diseuse *Daisi* — wieder eine neue „Farbe“ im Repertoire dieser Sängerin —, Herbert Fliether, für den die Partie des Mimaroben teilweise etwas zu tief lag, Toni Blankenheim, der den „Chefone“ scharf charakterisierte und Ratko Delorko als belehrender Cheftechniker mit gut geführter Kopfstimme Außerordentliches. Ausdrucksstark auf Spitze: Christa Kempf. Leopold Ludwig waltete am Pult mit hingebendem Espressivo. Herbert Schernus hatte die Chöre, Gustav Blank die Tänze werkgerecht einstudiert. Ein merkwürdiger Abend: wechselnd zwischen Faszination, Denkarbeit und kritischen Überlegungen, die Grenzen der Kunstform Oper betreffend. Claus-Henning Bachmann

KONZERT

Musik des 20. Jahrhunderts Berlin

Zur stetigen Pflege der zeitgenössischen Musik tragen nach wie vor die beiden großen Orchester der Stadt Wesentliches bei. Die Radio-Symphoniker waren mit zwei Programmen vertreten, von denen das erste, der Leitung des jungen, schon auf die Moderne spezialisierten Dirigenten Francis Travis unterstellt, eine rundfunkeigene Veranstaltung war. Hier hörte man neue und neueste Werke von Bo Nilsson, Henri Pousseur und Jacques Wildberger, aber zugleich auch Schöpfungen der 1920er Jahre, wie die Szene der Eurydike aus dem 2. Akt der schon damals kaum verbreiteten Oper „*Orpheus und Eurydike*“ von Krenek, die man

wohl als Zeugnis seines frühen Personalstils (1923) ansehen kann. Weitaus interessanter allerdings sind jene bereits 1925 niedergeschriebenen „*Intégrales*“ für kleines Orchester und Schlagzeug von Edgard Varèse, die — wie sich erst allmählich herausstellen sollte — wirklich Schule machten und als ernsthafter Vorläufer heutiger, auch die technische Seite weitgehend mit einbeziehender Bestrebungen gelten können. Von solchen Bestrebungen zeugten hier am radikalsten die 1958/59 vollendeten „*Rimes pour différentes sources sonores*“ von Pousseur, deren Erstaufführung man mit einiger Spannung entgegensah. Daß sich bei diesem zunächst aufs Experiment gerichteten Opus die rein musikalischen Erwartungen nicht erfüllen wollten, sei nicht verschwiegen; trotzdem gewährte es einen eigenen, ja beinahe sportlich zu nennenden Reiz, die Wirkung der im großen Rundfunktal stereophonisch aufgestellten Orchesterguppen sowie diejenige der vom Mischpult her kommenden elektronischen Klänge zu verfolgen und dann mitzuerleben, was sich künstlerisch ergab und was sich noch nicht ergab. Musikalisch sehr viel aparter ist Wildbergers 1958 verfaßte Kantate nach japanischen Kurzgedichten (für gemischten Chor und zehn Instrumente) „*Ihr meint, das Leben sei kurz*“, der, bei aller Breite der Aussage, eine durchaus erfreuliche Klangphantasie und eine höchst verfeinerte Ausdruckhaftigkeit zu eigen sind. Aus Bo Nilssons schon auf mehreren internationalen Festen erprobtem Textfragment „*Ein irrender Sohn*“ (für Altstimme, Altflöte und Orchester, 1959) läßt sich unschwer der Versuchscharakter ablesen, der sich freilich bei einer Gesamtdauer von vier Minuten, nicht deutlich zu entfalten vermag. Was die Fähigkeit zu präziser Formulierung bedeuten kann, bewies an diesem Abend am eindringlichsten Arnold Schönberg mit seinem fast unbekannten Opus 44 von 1946: dem „*Prélude zu einer Genesis-Suite*“ für vokalisierenden Chor und Orchester. Dieses als Vorspiel zur Schöpfungsgeschichte der Bibel konzipierte Werk faßt auf knappstem Raum alle Vorzüge seines späten polyphonen Stils wie in einem Brennpunkt zusammen: ein Markstein zugleich für jene geistige Linie, die der Autor bis zuletzt unverbrüchlich einhielt. (Mitwirkende: Carla Henius, Heinz Hoefs und der Rias-Kammerchor, Einstudierung Günther Arndt).

Das zweite Programm der Radio-Symphoniker, dem als Dirigent Gustav König ein besonderes Niveau gab, ließ je ein Opus von Werner Thärichen (Solistin: Alice Oelke) und Luigi Dallapiccola

aufeinander folgen. Damit war dem begabten Berliner Komponisten diesmal kein guter Dienst getan; denn bei aller Anmut der Diktion und Gewandtheit im Formalen ist *Thärichens* dreisätziges „Konzert für eine Singstimme und Orchester“ (1957) einfach zu leichtgewichtig und zu konventionell, um neben *Dallapiccolas* tiefstem „*Hiob*“ bestehen zu können. Mit dieser „sacra rappresentazione“ von 1950, welche den Bibeltext stark komprimiert, ja bisweilen allzusehr zusammenzuraffen scheint, ist dem Komponisten ein wesentliches Dokument gelungen, das vielleicht noch über unsere Zeit hinaus Bestand haben wird. Wiederum erweist sich da die auf der Dodekaphonie basierende Tonsprache als fähig, jeder seelischen Regung aufs sorgsamste nachzugehen und nicht nur den grandiosen theatralischen Höhepunkt der 6. Szene zu erreichen, sondern gerade auch den „stilleren“ Strecken der Handlung ihr Recht werden zu lassen. Wie hier trotz der Anwendung verschiedengearteter Mittel (ein Sprecher, mehrere Gesangssolisten sowie ein nach mehreren Funktionen aufgegliederter Chor, mit Sprech- und Singaufgaben) dennoch ein künstlerisches Ganzes entsteht, das bleibt ein unbedingt bewundernswertes, jedoch kaum nachzuahmendes Geheimnis *Dallapiccolas*. Um diese rein konzertante Darbietung machten sich neben König und dem Orchester *Hans Herbert Fiedler* (als Sprecher), *Hans Braun* (als *Hiob*), *Tilla Briem*, *Trude Roesler*, *Willi Friedrich* und *Gerd Feldhoff* sowie der vorzüglich einstudierte *Rias-Kammerchor* überaus verdient.

Auch die Konzerte der Philharmoniker waren mit Schöpfungen aus unserem Jahrhundert reich durchsetzt. *Hans-Martin Schneidts* „Konzert für Streichorchester“, für das sich *Wolfgang Sawallisch* einsetzte, ist ein tüchtiges Gesellenstück. *Jacques Iberts* „*Louisville-Concert pour orchestre*“ erwies sich als ein zwar sehr gekonntes, aber nicht immer auf den Höhen edler Inspiration wandelndes Opus. Schade auch, daß das jüngste Werk aus *Gottfried von Einems* Feder, sein „*Tanzrondo*“, nicht das hält, was sein wirklich hübsches Kopfmotiv verspricht, und in seinem weiteren Verlauf dann in die pure Konvention gerät; die Bemühungen *Eugen Jochums*, ihm einen Erfolg zu erspielen, mußten so ziemlich fruchtlos bleiben. Als Gewinn erschienen während der letzten Wochen noch die Plädoyers für zwei nicht mehr lebende Autoren: das von *Hans Schmidt-Isserstedt* für *Sibelius* (zweite Symphonie) und nicht minder das von *Kurt Woess* für den zu Unrecht so völlig vergessenen *Franz Schmidt*, dessen aus wenigen Themen herausge-

spinnene vierte Symphonie von 1933 ein bedeutendes Glied in der von Schubert und Bruckner kommenden Kette bildet. Das, was bei *Franz Schmidt* organisch und natürlich fließend entwickelt ist, sucht sein Landsmann *Theodor Berger* künstlich herzustellen und womöglich wiederzufinden. Sein Orchesterwerk „*Symphonischer Triglyph*“ gibt Kenntnis von seiner immerwährenden Vorliebe für *Franz Schubert*, von dem drei berühmte Zitate wörtlich hineingearbeitet sind: um diese dann unserem ruhelos dahinjagenden Jahrhundert entgegenzustellen. So ergibt sich zwar ein Durchblick in die Schubertsche Landschaft, aber zugleich zeigt sich, daß *Berger* mit seinen eigenen Kräften des musikalischen Erfindens sein Vorbild niemals zu erreichen vermag. Nicht recht befriedigend verlief auch die Begegnung mit *Werner Egks* frühem Oratorium von 1931 „*Furchtlosigkeit und Wohlwollen*“, das nun in einer Neufassung (mit nur einem Tenor-Solisten) präsentiert wurde. Jener an sich schöne indische Legendenstoff, dessen ethische Grundforderung gerade jetzt völlig unzeitgemäß anmutet, wird hier in Art eines Lehrstücks, plakathaft und gleichsam mit dauernd erhobenem Zeigefinger, abgehandelt; so virtuos das stellungsweise auch gemacht ist, so bedürfte es heute wahrhaftig nicht mehr der zahlreichen Wiederholungen, weil der Sinn ohnedies deutlich genug und zudem einfach faßbar ist. Dabei ist die rhythmisch äußerst lebendige und mit polytonalen Elementen reich durchwirkte Tonsprache schon hier unverkennbar Egkisch. *Richard Kraus* trat mit viel Temperament und Eifer für die Werke von *Berger* und *Egk* ein, wobei ihm die Philharmoniker und wiederum der *Rias-Kammerchor* und der Berliner Motettenchor mustergültig assistierten. Exzellenter Solist war *Helmut Krebs*, der das Niveau des Abends noch durch die Darbietung des ebenso schönen wie geschmackvoll abgerundeten *Rimbaud-Zyklus* von *Benjamin Britten* („*Les Illuminations*“) zu heben wußte.

Werner Bollert

Hebräische Gesänge

Frankfurt

Da die Begegnung mit israelischer Musik selten ist und die Meinung über ihre authentische Liturgie oft irrige Wege geht, wurde nun in Frankfurt eine Chorgemeinschaft gegründet, die sich die Pflege einschlägiger, von stilwidrigen Überarbeitungen unverfälscht gebliebener Vokalmusik angelegen sein läßt: der „*Liturgische Chor*“. *Max Neumann*, dem auch der maßgebliche Pariser „*Oratorio-Chor*“ sein Entstehen und seine künstlerische Existenz verdankt, rief den Frankfurter

Kammerchor ins Leben; geschulte Männerstimmen stehen ihm zur Verfügung, die sogar im klassischen Hebräisch eine originalgetreue Einstudierung und Wiedergabe erlauben. In einem ersten „Festkonzert hebräischen Gesanges“ dokumentierten sie die Ernsthaftigkeit und werkkundige Einfühlung in bereits ein umfangreiches Repertoire füllende Stilproben.

Aus biblischen Zeiten herüber in jüdische Gottesdienstpraxis eingegangene Psalmen- und Gebetsgesänge, die die mit der Thora verbundenen Zeremonien begleiten, Andachten und Feiertage verschönen helfen und bei israelischen Religionsgesellschaften eingebürgert sind, hörte man.

In wehevollen, hier und da polyphon belebten homophonen Chorsätzen, von stillkundigen Kennern harmonisiert, bot die Vortragsfolge Einblicke in besonders markante westeuropäische liturgische Gesänge. Die von Max Neumann „arrangierten“ Chöre aus seiner Feder verströmen Atmosphäre, unterstreichen die Weihe der Texte und begünstigen einen fülligen Chorklang. Einen volkstümlichen Zug weisen die in der synagogalen Praxis ebenso bevorzugt eingebürgerten Chorsätze von Louis Lewandowski auf, dem ehemaligen Chefdirigenten der Berliner Synagogenchöre. Die ebenbürtige Besetzung aller Stimmgruppen, auch der sonoren Bässe, ließ den „Liturgischen Chor“ zum berufenen Mittler der von Max Neumann komponierten „Gesänge“ beim Zeremoniell der Thora werden, die in beweglicher Stimmführung die günstigen Chorlagen in sanglicher Weise nutzen. Besonderen Widerhall fand der Cantus um die „Heilige Lade“.

Frische und betonte Folkloristik atmen die choralischen Israel-Lieder, ostjüdische Gesänge oft in reizvollem Dur-Moll, die Heimatliebe, Sehnsucht nach heiligen Stätten, Erntefreuden und ähnliche Inhalte besingen. Es sind Tonsätze weniger bekannter Komponisten. Interessant und typisch für die Absicht, musikalisches Gut lebendig zu erhalten, war die abschließende Gruppe von „Trauungs- gesängen“, wie sie in den Pariser Synagogen eingeführt sind. Hier kommt der in Frankreich und Südwestdeutschland heimisch gewordene Chorstil des in Paris ansässig gewesen S. Naumbourg zur Geltung, seine melodiös eingängige Schreibweise, die die traditionelle Diktion der Melodien bewußt dominieren läßt. Einige Tonsätze treten dabei zuweilen hinter der Stimme des von einzelnen Chorsängern begleiteten Vorbeters zurück. Eine glanzvolle Seite der synagogalen Musik stellt die oft erstaunliche stimmliche Leistungsfähigkeit

der Kantoren dar, von denen mancher langjährig im Ausland, auch im Belcanto- und Opernfach studierte. In biblischen Sologesängen ertönen vor allem drei international gerühmte Sänger lebhaft Zustimmung, die in Gesängen aus Rezitativen und expressiv arioser, koloraturgezierter Melodik fesselten. Universell der prächtige Bariton des Oberkantors der Antwerpener Gemeinde Aladar Fudis. Neben ihm ließen sich die Tenöre Israel Karmon, Basel, und Manfred Korn, Köln, hören. Max Neumann leistet in einer allseitig auf hohes Niveau abzielenden Pflege jüdischer Vokalmusik einen unschätzbaren Pionierdienst für die jüdische Liturgie, die in vielerorts wieder traditionsbewußt aufbauenden Gemeinden zu Leben kommen soll.

Gottfried Schweizer

Kantate auf Negerdichtungen Darmstadt
Das Landestheater Darmstadt brachte die öffentliche Erstaufführung der 1953 für den Funk geschriebenen dramatischen Kantate „Die Mauer“ des jungen Darmstädter Komponisten und Fortnerschülers Hans-Ulrich Engelmann. Der Komponist stellt eine sehr selbständig angewandte Zwölftontechnik in den Dienst einer unmittelbar wirksamen Gestaltung, die jede Esoterik meidet. Die plastische Formulierungsweise kommt vor allem der Vokalkomposition zugute. In der Kantate gelang es beispielsweise, mit neuen Mitteln eine suggestive Wirkung der vertonten Negerdichtung zu erzielen. In einer dramaturgisch äußerst geschickten Zusammenfassung gab Engelmann einen textlichen Grundriß für die Idee der Toleranz und gegen den Wahnsinn eines Rassenhasses. Klage und Anklage, Besinnung und Mahnung treten indes ohne Phrase, ohne Präntion, ohne Primitivität auf.

Die halbstündige Komposition, „Bericht und Bildnis“ genannt, läßt in sehr ansprechender, weil die Spannungsmomente stark wechselnder Art die verschiedenen Stimmungen zur Entfaltung kommen. Drei Sprecher, drei Sänger, Chor und Orchester werden in einer ebenfalls dramaturgisch interessanten Weise behandelt. Man findet unbegleiteten Sprechertext, dann melodramatische Passagen, bei denen differenzierte Holzbläserlinien oder erregende Schlagzeug-Klänge den Untergrund bilden. Auch gibt es einen Wechsel von Sprecher- und Sänger-Partien in unmittelbarer Folge. Der Chor arbeitet zumeist mit Vokalisieren. Im Orchester begegnet man faszinierenden Einfällen bis hin zum grandiosen Blechbläser-Choral am Schluß des Werkes, dem zu den charakteristischen Worten „das Werk des Menschen hat

Yehudi Menuhin und Wolfgang
Schneiderhan. Begegnung zweier
Geiger in München Foto: Felicitas



gerade erst begonnen“ ein kontemplatives Nachspiel des Orchesters angefügt ist. Das sehr geschlossene und dramatisch kompakte Stück sollte man nicht nur bei einem Anlaß wie dem in Darmstadt — zur „Woche der Brüderlichkeit“ nämlich — aufführen.

Vor allem müßte man eine szenische Realisierung versuchen. Aber auch in der konzertanten Form kam das Werk zur nachhaltigen Wirkung, dank der intensiven Leitung Hans Zanotellis, vorzüglicher Sprecher und Gesangssolisten, gut studiertem Chor und Orchester.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Dieses Oratorium bleibt ein Muster

Wuppertal

Merkwürdiges Potpourri, dieser sogenannte sinfonische Psalm „König David“ für Soli, Chöre, Orchester und Sprecher-Erklärer von Arthur Honegger. Schöne Bruchstücke sind es: aus der Bühnenmusik des Westschweizer Bibeldramas „König David“ von René Morax zusammengestellt. Buntscheckig ist der 1921 knapp dreißigjährige Arthur Honegger auch mit der Kompositionstechnik umgegangen. Alles hat er ohne Besorgnis um Widersprüche kurz durchprobiert, was seine Kollegen ringsum an aufstachelnd Neuem oder an Neu-Konservativem eben erfunden hatten: Pandiatonik, Polytonalität, Atonalität, Durmoll-Klassizismus oder wie die Fachbezeichnungen heißen mochten. Die Musikgeschichte macht solche Kompositionen vorübergehend zu Bestsellern quer durch Europa und läßt sie ebenso bald in Ver-

gessenheit sinken. Unversehens stellt es sich später heraus, daß zum Beispiel der „König David“ absolut hörenschriftlich bleibt und bleiben wird. Hörenschriftlich als Vergleichsmaßstab dessen, was an Oratorien der Nachfolge echt ist. Diese Einzelskizzen aus der biblischen Biographie, die jeden Gegenstand — Hirtenszene, Krieg, Aufruhr, Totenklage, Siegereinmarsch, Hexenbeschwörung, Altersresignation, Anbetung — sing- und spieltechnisch so knapp wie möglich bezeichnen, kommen direkt und visionär auf den Hörer zu, nach wie vor. Oratorienpartituren unserer ersten Jahrhunderthälfte, scharf gesichtet, entstanden oft genug aus Verärgerungen an der Gegenwart und an deren unwillkommenen Dissonanzen. Häufig genug genießen sie daher eine Art Vorrangstellung bei gleichfalls Verärgerten, Veranstaltern wie Konzertabonnenten. Honegger hat mit ihnen zeitlebens weder Komplote noch Kompromisse geschlossen, übrigens auch nicht mit den Ultra-Aktiven der Gegenpartei, die sich an der Vergangenheit ärgerten.

Wuppertal hat als Chorstadt einen Ruf zu behaupten, ist aber augenblicklich für neuere Tonkunst alles andere als ein günstiger Ort. Angesichts der Situation präsentierte Martin Stephani das frisch und reif gebliebene, unbescholtene religiöse Jugendwerk Honeggers hierorts als Bindeglied moderner und traditioneller Satzweisen im glücklichsten Augenblick. Das berechtigt zu Hoffnungen auf einen universalen, von Schul-Vorurteilen freien Konzertplan für die kommenden Winter. Der Elberfelder Gesangverein bot in allen

Stimmlagen und Stimmkombinationen, akzentgliedernd und dynamisch schattierend durchweg Ausgezeichnetes, lebendig Eingehendes. Auch als Orchestererzieher hat sich Stephani, seit er die Doppeldirektion der Detmolder Musikakademie und des Wuppertaler Konzertwesens versieht, mit offenkundigen Resultaten eingearbeitet. Agnes Giebel, Hildegard Rütgers, Helmut Melchert und der Sprecher Kaspar Brüninghaus waren als charakterlich hervorragend geprägte Sologruppe zur Stelle.

Heinrich von Lüttwitz

Kammerkonzert

Detmold

Daß der Andrang zu diesem Konzert so groß wurde, daß eine Wiederholung angesetzt werden mußte, war vorauszusehen. In erster Linie ist es die außergewöhnliche Vitalität Tibor Vargas, die wie ein starker Motor sein Ensemble vorwärts treibt, alles musikalische Geschehen mit gespanntem Kräftespiel und mit Blutwärme füllt, die nicht nur seine Musiker, sondern auch sein Publikum mitreißen — und faszinieren. Das Violinkonzert in a-Moll von Johann Sebastian Bach lag Varga als Solisten und seinem Orchester offensichtlich ganz besonders gut. In Bachs Viertem Brandenburgischem Konzert ließ der zu noch größerer Freiheit entwickelte Formgedanke alle Eigenarten von Vargas Musizierwillen besonders plastisch hörbar werden. Dem Orchester traten im Concertino außer Vargas Solovioline noch Michael Achilles' und Peter Conradis Soloflöte gegenüber; beide Flötisten in Ton und Stil höchst erfreulich. Daß Mozarts Violinkonzert G-Dur, KV 216, heute nur noch selten zu hören ist, bleibt angesichts seiner Schönheit und ansprechenden Wirkung unverständlich. Varga packte es aber auch mit der ganzen Unmittelbarkeit und fast fanatischen Begeisterungsfähigkeit seines Musikerblutes an.

Erwin Josewski

Zur Medea geboren

Düsseldorf

Einen Wagner-Mezzo-Alt nennt sie ihr eigen, einen modernen, im Forte mit flammend heller Höhe und kehlig-dämonischer Tiefe versehenen, wie er idealer ein Riesenhaus wie die Metropolitan Opera kaum ausfüllen kann. Auch als Erscheinung, stattlich, blendend ebenmäßig gewachsen, brauchte diese skandinavisch-amerikanische Fricka, Ortrud oder Amneris, Blanche Thebom, nicht zuviel Konkurrenz auf der Szene zu fürchten. Von Anfang an nicht, da sie nach kürzester Ausbildung auf der „Met“ debütierte.

Im viel kleineren Bach-Saal Düsseldorfs als Liedsängerin mit Klavierbegleitung stimmte sie ihr Publikum anfangs keineswegs froh. Bei Hugo Wolf und Richard Strauss war es glatt eine Fehlbesetzung, Mezzopiano und Piano bröckelig, keine Übergänge, keine Nuancen, deutsche Deklamation obenhin eingelernt, Tonhöhe unsicher.

Sang sie hernach in Berlin, Hamburg und München dasselbe Reiseprogramm? Auch die Schlußnummern, mit denen die Komponisten William Schuman, Paul Nordoff und Samuel Barber offenkundig eine ebenso steinreiche wie einfältige Konzertliebhaberschicht der Vereinigten Staaten ansprachen, hätte sich die Künstlerin hierzulande besser geschenkt.

Debussy, Ravel und Verwandtes, französisch Textiertes hätte man gern den ganzen Abend über von ihr gehört. Reiche Vokalfarb-Palette, ein Dolcissimo, mühelos ausgehalten, geisterhaft umschweifende Arabeske, leise erregende Hymnik: all ihr Eigentümlichstes gibt Blanche Thebom erst her, nachdem sie sich aus irgendeinem Anlaß als Tragödin in bestimmte, tiefliegende Bewußtheitszonen hat hinabtreiben lassen. Darum übertrifft ihre „Medea“ — mit Orchestermusik von Ernst Krenek — möglicherweise alles, was sie an anderen Glanznummern in London, Stockholm oder Moskau vorgeführt hat.

Heinrich von Lüttwitz

OPER

Don Juan in spanischen Wänden Köln

Das Kölner Operntriumvirat triumphiert weiter. Nach Verdis „Falstaff“ und Nabokovs „Rasputin“ jetzt auch mit Mozarts „Don Giovanni“. Drei extreme Fälle, eine und die gleiche Stilzucht. Schuh-Neher-Sawallisch als Dreieinheit eines mitleidlos filternden, hart konturierenden, flammend geistigen, ganz und gar männlichen Darstellungsstils. Schon „Falstaff“ schockierte durch die Teufelsaustreibung aller Bühnenverbindlichkeit, durch die Rückführung auf das Hexagon höherer Spielmechanismen, gipfelnd in der Fugenweisheit „Alles ist Spaß“. „Rasputin“ hierauf bestach durch die Überhöhung eines künstlerisch-kompositorischen Synthetikers kraft durchkelternder Verwandlung, rein vom Optisch-Akustischen her. Ein Geniestreich der Interpretation, nicht der Urheberschaft. Und nun Mozarts „Don Giovanni“, die Oper schlechthin: das Spiel der Triebe, Ehrsucht, Treu und Untreu, Himmel, Hölle, Drama, Drangsal, alle Schichten aufgerissen, Tragik, Komik, Tragi-

komik, Sittenkodex reflektiert an einem Libertin, Amoral umstellt von Moral, Urtrieb konfrontiert dem Urgesetz.

Keine Zeit seit Mozarts Zeit, die „Don Giovanni“ nicht nach ihrem Lebensstil gedeutet hätte. Die Klassik moralistisch, die Romantik dämonisch, der Jugendstil pervertiert, der Expressionismus kubisch. Und wir heute? Unsere Opernlüste an „Don Giovanni“ laufen offenbar auf Mischmasch in der Provinz, auf Glamour an den Festspielplätzen aus. Schuh-Neher-Sawallisch kommen von Festspielplätzen. Sie kennen die Festspielmanier und -Manie. Sie suchen (man weiß es von Salzburg, Berlin, Bayreuth her) zu widerstehen: Sawallisch in Neu-Bayreuth provoziert; Schuh in US-Salzburg und Wien sticht zu; Neher in Brecht-Berlin provoziert. Was sie an diesen Plätzen getrennt unternehmen, tragen sie in Köln seit dieser Spielzeit zu gemeinsamem Einverstehen zusammen. Köln hat es nicht leicht mit ihnen. Aber Köln scheint standzuhalten. Fand es seinen alten Platz an der Sonne unserer Opernbühnen in diesem neuen „Don Giovanni“ bestätigt?

Schuh entblättert das Szenar radikal. Er spielt rücksichtslos mit offenen Karten. Nichts mehr von Übergängen, Wischern, romantischem Schummer. Das zielt auf Tirso de Molinas urspanischen Don Juan hin. „Jung, sehr leichtfertig“ (wie es freilich auch im Libretto Mozart — da Ponte schon oder noch heißt) federt er durch das Spiel: glatt und unverhohlen ein Herzensschwindler; vielleicht sogar etwas von dem psycho-sexuellen Infantilisten, als den Maranon kürzlich erst den wahren hispanischen Don Juan entpuppt hat. Um wieviel mehr treten jetzt die Nöte, Niederlagen, Rachsüchte oder Edelmüte seiner Gegenspieler als ebenso ichbefangene Typenbelege heraus: die matriarchatsüchtige Donna Anna, das korrekte Ehrenkorsett Don Ottavio, die begattungsbegierige Donna Elvira, die hübsche heiße Landkatze Zerlina, der dumpfblütige Masetto und Leporello als der Schatten seines nichts als frivolen Herrn und Vorbilds. Natürlich muß unter dieser dramaturgischen „Entüllung“ die szenische Verkleidung fallen, zurückstehen. Also stellte Schuh alle zehn Bilder auf ein schmalbrüstiges Podest im Mittelfeld (Bänken links, Bänken rechts), das durch drei strahlenförmig ausfächernde Laufstege nach hinten mit einem etwas höheren, breiteren Podest verbunden ist. Vordergrund und Hintergrund getrennt oder geöffnet mittels einer Maschinerie spanischer Wände, schmale, glatte, drehbare und seitwärts verschieb-

bare Wandbahnen. Zwei Proszeniumslogen als Ausflucht aus der Mittelperspektive. Eine Katastrophe für den Ballakt, eine Erhöhung für die Friedhofsszenerie, ein grandioser Effekt für den Höllensturz. Schuh scheint gern karg zu beginnen, kalt, nackt, um zum Schluß optisch-akustisch massiv zu überrennen. Eine Mischung von gallischer Durchforstung und nordischer Symbolhäufung der Szene, von getrimmtem Piscator und verfremdetem Neubayreuth (Wieland Wagner saß im Parkett, seine Bielefelder „Giovanni“-Entblößung und das mißverständene Flair seines Großvaters an „Don Giovanni“ trieben ihn nach Köln; er kam durchaus auf seine Kosten). Man kennt diese Mischung von Schuhs Kölner „Falstaff“ her, in der Anlage auch von seinem Salzburger „Orfeo“. Neher ist ihm der ingenöseste Helfer dabei. Vor seiner gleichbleibenden Khaki-Kulisse für den ersten Akt kann man krank werden. Daran ändert auch eine symbolschwangere Kupferkugel in der Mitte der Bildszenerie nichts. Im zweiten Akt bekennet auch Neher Farbe: Farbschraffuren, Lichtschattierungen, Marmorierungen werden über die Tapetenwände und Figuren geworfen. Überzeugender als zum Orffschen Oedipus-Finale in Stuttgart zieht Neher zum Giovanni-Finale in Köln seine Blutbahn aus den Hintergrundschluchten hoch, diesmal mit einem andeutungsweisen Hieronymus-Bosch-Infernal dekoriert. Karajan mit seinem Regie-Gag flackernder Rot-Zungen für seine Scala-Inszene hätte erbleichen können angesichts solch umwerfender manieristischer Konkurrenz.

Woran die illustren Gäste der Kölner-Giovanni-Premiere sich bedenkenlos laben konnten, war das Stimmenensemble: Hermann Preys geschmeidiger Kavalierbariton für die Titelpartie, nur gelegentlich überschäumend in den Tempi des Sanguinikers. Elisabeth Grümmer's hochkultiviertes Organ, Donna Anna der Noblesse. Hildegard Hillebrechts pastoser, mezzohaltiger Sopran für Donna Elvira. Edith Mathis' stimmungsvolles Zerlinchen, früh schon festspielreif. Die Mannsbilder noch: das disparate Viereck um Don Giovanni: Fritz Wunderlich's ungemein schlankklinger lyrischer Tenor, Don Ottavio aus dem Raritätenkabinett spanisch-habsburgischer Herkunft; Georg Sterns gefährlich vieldeutiger Leporello, herrlich grundstimmiger Spielbaß; Knoblich's kraftkonzentrierter Masetto; Crass als stimmrasselnder Komtur. Musikalisch ein einziges geistiges Entzücken an dem kammerkonzertant musizierenden Gürzenichorchester, an der Transparenz für die Mittelstimmen zumal, an Sawallisch's Einverständnis mit Mozarts „Dis-



Adams Oper „Wenn ich König wär“ in Berlin Foto: Willott

ktion der fallenden Pointe“. Zauber der Perfektion zügiger Tempi nicht nur, sondern Zauber der lichtvollen Inspiration.

„Mozart auf dem Theater“, Carl Niessens auch im Kölner Wallraf-Richartz-Museum gezeigte Wanderausstellung, erhielt ein herausforderndes Blatt mehr zu seiner Bild- und Inszenierungsgeschichte. Welche Welten: von Holzmeisters formidabler „Don-Giovanni-Stadt“ für Salzburg bis zu diesem Kölner „Don Juan in spanischen Wänden“. Man wird darüber sprechen, diskutieren müssen. Im Westen begann man bereits damit; auch über Köln hinaus. Ein Impuls mehr, ein Magnetfeld mehr für „Don Giovanni“.

Heinrich Lindlar

Französische Spieloper

Berlin

Immer wieder versucht man, französische Spieloper des 19. Jahrhunderts dem heutigen Repertoire zurückzugewinnen; und so haben sich vor kurzem Karlheinz Guthem und Wilhelm Reinking darangemacht, Adolphe Adams dreiaktige Oper „Si j'étais roi“ von 1852 für die deutsche Bühne neu zu übersetzen und einzurichten. Das indische Milieu wurde aufgegeben und das Ganze irgendwo „in einem Königreich am Meer“ angesiedelt — in einem Niemandsland zwischen Märchen und Ironie

freilich, wobei diese Mischung auf die Dauer nicht recht behagen will. Sich auf die reichen Dekors und die phantasievolle Ausstattung Ita Maximowas stützend, hat jetzt die von Werner Kelch besorgte Neuinszenierung der Städtischen Oper jenen künstlerischen Weg weiter verfolgt, der bei so starker Dosierung der Effekte eigentlich bloß zur Operette führen kann. Ohne den Feinheiten dieser Partitur besonders sorgsam nachzugehen, wurde hier mit szenischen Gags und allerlei technischen Überladungen nicht gespart; doch wurden die einzelnen Einfälle mitunter derart breit ausgewalzt, daß sich im Endresultat eine Abschwächung der Wirkung ergeben mußte. Dabei kann man Kelch künstlerischen Geschmack keinesfalls absprechen; aber auch er gehört im Grunde zu denjenigen Regisseuren, die nicht mehr recht an die Lebensfähigkeit dieser Operngattung glauben und demgemäß sie nach jeder Richtung hin aufzupulvern suchen. Was bei diesen Manipulationen herauskommt, läßt die Originalgestalt des Werkes zwar noch deutlich durchschimmern, ohne aber eine szenisch befriedigende Zweitform anbieten zu können. Daß das breite Publikum an diesem Abend sein Amüsement hatte, besagt nicht zugleich, daß Kelch hier eine eindeutige und gute Lösung bereit hielt. Daß das Leichte oft nur schwer zu realisieren ist, bewies auch der Dirigent Ernst Märzendorfer, der vom Pult her mancherlei wesentliche Impulse schuldig blieb. Auf der Bühne hingegen stand ein Sängersenemble, das sich sehen und hören lassen konnte und in das sich auch Rudolf Schöck (als armer Fischer Zephoris, der dann für einen Tag König wird) wohl einfügte. Stina-Britta Melander wußte ihren Koloratursopran ebenso glanzvoll ins Feld zu führen wie Georg Völker seinen schön behandelten Bariton. In kleineren Rollen sehr bemerkenswert in bezug auf gesangliches Können und Spielfreude: Ursula Schirrmacher, Thomas Stewart und Peter Roth-Ehrang.

Werner Bollert

„Fürst Igor“ in Goldmaske

Düsseldorf

Von den oberen zwei Rängen toste unversehens ein Breitwand-Applaus ohnegleichen hernieder und blockierte Alexander Borodins Fürst-Igor-Erstdarbietung für geschlagene sieben Minuten. Vergangenen Herbst in Berlin waren die „Zwischenakt-Musikanten“ des Schönbergschen „Moses und Aron“ ein kärglich Häuflein dagegen, nur daß sich diesmal ausschließlich Klatscher und nicht auch Buh-Schreier an der Kundgebung beteiligten. Währenddessen spendete das Düsseldorfer Parkett



Borodins „Fürst Igor“ in Düsseldorf

Foto: Hess

völlig normalen, das heißt hoch anerkennenden Beifall. Denn der frisch engagierte Ballettmeister Werner Ulbricht hatte die Polowetzer Tänze so wendig und feurig im Einklang mit der zündenden Musik laufen lassen, daß man in der Tat allerlei Hoffnungen in eine kommende Ballett-Ära der Deutschen Oper am Rhein setzen kann. Man sah eine bannende Szenerie, fern der Realität, wie wenn der Ausstatter Dominik Hartmann in den ältesten wunderlichen Fabelbüchern nachgeschaut hätte, die dem Westen erste Kunde von den Geheimnissen Mütterchen Rußlands und der angrenzenden Feindesstämme vermittelten. Das Herrscherpaar, Igor und Jaroslawna, trug Goldmaskenschminke, ein bühhenhohes Allerheiligen-Ikon in Kreisform erglänzte, brach auseinander und fügte sich wieder. Im Polowetzer-Aufzug ging es durch die leere Kreishöhle wie ein Riesenschwarm schillernder Stabheuschrecken und Gottesanbeterinnen in Ebbe und Flut hin und her. Etliche störende Bildfaktoren waren stehen geblieben, und in der Chorregie Bohumil Herlischkas blieb manches Gespreizte, Bardentümelnde abzustreichen. Es gab eine konvulsivische Wein- und Weiber-Orgie, und die Gleichsetzung der Volksmusikanten Skula und Eroschka mit den Rheinländern Tünnes und Schäl war ganz und gar unnötig. Wo immer sich Soli und kleiner Chor dagegen erhöht auf der Mittel-

trommel postierten, griffen archaische Strenge, ekstatische Starre, magisch anrührende Kunst der Aussparung durch. Musikalisch hatte die Rhein-Oper mit dem neu aufgetauchten jungen Heldenbariton Norman Mittelmann (Igor), Ditha Sommer (Jaroslawna), Carlos Alexander (Galitzky), Erika Wien (Kontschakowna), Wehofschtz (Wladimir), Fehn (Kontschak), Chören und Orchester unter Reinhard Peters wieder einen ihrer glänzendsten Tage.

Heinrich von Lüttwitz

Strawinskys „Rake“

Braunschweig

Mit seinem Opernspätling „*The Rake's Progress*“ hat Strawinsky wieder gezeigt, daß die Wahl der musikalischen Mittel für Wesen und Wert einer künstlerischen Schöpfung letztlich doch nicht so ausschlaggebend ist, wie manche „Originalgenies“ wahrhaben möchten. Das Material, auf das sich seine Musik hier formal, melodisch und teils auch harmonisch stützt — manchmal bis zur Formelhaftigkeit —, hat seine Ahnenschaft in der italienischen Oper, der Opera buffa vor allem, aber auch der vor-verdischen ernsten Oper. Trotzdem ist jede Note echter Strawinsky, ist die Musik von der gleichen Helle des Geistes, dem gleichen transparenten, scharf konturierten Secco-Klang und vor allem von der gleichen prägnanten, erregenden, antreibenden Rhythmik, die seit je

das Besondere seiner Kunst ausmachen. Das Wesentliche aber ist, daß mit den gewählten Mitteln, die eher zum Spielerischen, ja, zur Verspieltheit verlocken könnten, eine ganz verdichtete Aussage von stellenweise suggestiver Wirkung zustande kommt.

Diese wurde in der Aufführung der Oper durch das Staatstheater Braunschweig auch spürbar. Die Regie, von Hermann Kühn begonnen, von Herbert Junkers nach Kühns Erkrankung weiter- und zu Ende geführt, griff in den offenen Dekorationen von Otto Stidi den Bilderbogenstil der Handlung bewußt, zuweilen etwas zu betont auf und mischte, vom moralisierenden Schluß à la Don Giovanni inspiriert, Reales und Surreales, scheinbare Improvisation und handfeste operngerechte Szenenführung geschickt miteinander. Heinz Zeebe am Dirigentenpult gab der Musik das ihr eigene trockene Leuchten und führte die Solisten sicher, von denen Yvonne Cianelli als rührende, stimmlich bezaubernde Ann Trulove, William Blankenship als weicher, gesanglich mehr denn schauspielerisch überzeugender Tom Rakewell und Franz Mazura als darstellerisch eindringlicher, schön und kraftvoll singender Nick Shadow hervorzuheben wären.

Willi Wöhler

Original-„Cardillac“ wieder frei

Wuppertal

Paris 1680 in schräger Draufsicht, Graugrün, einmündende Seitengassen, Sturzperspektiven — Massenhypnose, Volkshysterie der nach dem Mörder der Schmuckträger Fahndenden. Chorrudel, äußerst schlagend, klug und genau eingesetzt. Sodann die Goldschmiedswerkstatt: tief unterhalb der Straßendecke eine Höhlung, Oberlichtfenster, Wendeltreppe, Falltür, Edelmetallglanz ringsum. Cardillac (Heldenbariton: Armand Reynaerts) tritt völlig ohne die Aura des schöpferischen Romantikers auf. Ein rein auf die Sache konzentrierter, harter, nur angedeutet brutaler Charakter. Alles in allem: ein Nocturne, aus drei Jahrhunderten zusammen geschaut, in Callots, E. T. A. Hoffmanns, Fehlings Manier.

Hervorragend haben sich Wuppertals Opernchefs (Bild Heinrich Wendel, Regie Georg Reinhardt, Musik Hans-Georg Ratjen) wieder einmal geschlagen. Diesmal nicht allein im Künstlerischen, sondern vorher bereits als Verhandlungspartner. Hindemiths „Cardillac“-Urpartitur ist damit aus der Sperre, die zugunsten der Neubearbeitung (Zürich: 1952) verhängt worden war, wieder entlassen.

Soll man Vergleiche ziehen? Soll man abermals rühmen, wie untrüglich intuitiv der 30jährige Hindemith Dissonanzkomplexe gleich Berg und Schönberg ausgehört, Dolcissimo-Durakkorde gegen Richard Strauss wie Seitenhiebe lanciert, Orchesterkonzertformen und -rhythmen mit Schaltnetzen und Zündfunkenträgern zum Operndrama umgarnt hat? Besser ist's zu erwähnen, was mancher inzwischen vergessen hat: Ferdinand Lion, dem jetzt Hochbetagten, ist mit diesem Schlag-auf-Schlag-Konzentrat der Hoffmannschen Kriminalnovelle („Das Fräulein von Scuderi“) ein unantastbares, seither unüberbotenes Musterlibretto gelungen.

Von etwas Anlaufschwierigkeit abgesehen, ließ der Orchesterklang nichts an kammermusikalischer Dichte, Transparenz und Tiefenschärfe vermissen. Die Choristen (Willi Fues) trugen die Schlußgesänge, Katastrophe und Epilog-Elegie, überragend vor. Neben Käthe Maas, Mikko Plosila, Eduard Wollitz, Erich Weckbrodt, Walter Jenckel bewährte sich als Cardillacs Tochter eine Debütantin aus Norwegen, Siff Pettersen — eine delikate bildsame Stimme, absolut reife Auffassung der Partie.

Heinrich von Lüttwitz

Endlich wieder Busonis „Faust“

Mannheim

1925 wurde unter Fritz Busch in Dresden die nachgelassene und von einem Schüler — Jarnach — vervollständigte Oper „Doktor Faust“ Ferruccio Busonis uraufgeführt. Seitdem erschien das bedeutsame Werk nur sporadisch auf unseren Bühnen. Nach Dortmund und Berlin kam es nun in Mannheim heraus. Erneut bestätigte sich, daß wir es mit einem sehr eigenständigen Kunstwerk zu tun haben, in dem Erinnerungen an Wagner mit Einflüssen von Hindemith gekoppelt scheinen, jedenfalls ein auch formal (mit Variationen, Sarabande und Kanonik) aufschlußreiches Musiktheater von überzeitlichem Wert und theatralischer Wirksamkeit. Ein ausgesprochener Publikumserfolg bewies auch in Mannheim die dramatische Spannkraft der so stiefmütterlich behandelten Oper, die nun hoffentlich in steigendem Maße in unser Repertoire eingehen wird.

Busonis Formulierung, „an das alte Mysterium wieder anknüpfend, sollte die Oper zu einer unalltäglichen, halb religiösen, erhebenden, dabei anregenden und unterhaltsamen Zeremonie sich gestalten“, trifft genau den Charakter seines „Faust“-Opus. Mehr als die Versuche von Gounod, Spohr, Zöllner, Reutter, Egk und Eisler, den

„Faust“-Stoff in die musiktheatralische Form zu bringen, hat Busonis Werk Berechtigung und Wert. In der Stimmung und im Charakter sehr geschlossen, in der Ausdruckskraft recht stark, erweist es sich als eine Oper, die drei Stunden hin fesselt und an einigen Stellen — die klanglich subtil komponiert wurden — sogar fasziniert.

Die außerordentliche Wirkung des Ganzen erwies sich in Mannheim trotz unzureichender Interpretation. Vor allem auf der musikalischen Seite blieben viele Wünsche offen. Walther Knör sollte am Dirigentenpult weniger an Wagner als an Strawinsky und Debussy denken, also weniger massiv-undurchsichtig und oberflächlich arbeiten. Die geistige Durchdringung fehlte auch in ausreichendem Maße bei der Regie Ernst Poettgens, dem offenkundig zu wenig Proben für das nicht einfach zu realisierende Werk zur Verfügung standen; die Premiere folgte nicht viel mehr als vier Wochen nach der — übrigens brillanten — Poettgen-Einstudierung von Egks „Revisor“. Nur im „Parma“-Bild gelangen eindrucksvolle Passagen mit stilisiertem Chorauftritt und Diagonal-Spannungen im ausgezeichneten Bild Paul Walters, das bei den anderen Szenen leider stilistisch und baulich mißriet: Gotik mit Knusperhäuschen-Romantik. Der Schluß blieb unklar, sowohl vom Ende Fausts als auch von der Niederlage Mephistos her. Helmut Melderts Mephisto dominierte sehr; neben seiner hochintelligenten und stimmlich herrlichen Leistung verblaßte Willi Wolff als Faust zu sehr. Der Beifall war stark.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Streiflichter

Schwerin

Als Erstaufführungen gingen zwei grundverschiedene Werke über die Bühne des Staatstheaters. Stärkeres Interesse beanspruchte Janáček's „Aus einem Totenhaus“. Der Versuch, den epischen Stoff Dostojewskis opernmäßig auszuwerten, ist trotz aller Kühnheit dem mährischen Meister gelungen, nicht zuletzt dadurch, daß dem zweiten der drei Akte eine auflockernde heitere Note gegeben wird. Das Janáček eigene Prinzip der „Wortmelodie“ kommt hier der Vollendung nahe, wirkt überzeugender als in „Katja Kabanowa“. Als tönendes Kollektivdrama ohne Hauptpersonen, geschweige denn Helden, stellt diese Oper ein absolutes Novum dar. Die Gesamtheit der Strafgefangenen des sibirischen Zuchthauses kennt nur gemeinsames Fühlen und Leiden. Einzigartig ist auch das Fehlen jeglicher Frauengestalt, lediglich eine kleine weib-

liche Hosenrolle gibt es. Der Regie Erwin Bugges gelang zusammen mit dem Bühnenbildner Kurt Froese eine ergreifende Manifestation des düsterlastenden Realismus. Vorzüglicher musikalischer Leiter war Kurt Masur, dem vor allem die durchdringende Schlagkraft des sehr bedeutenden instrumentalen Elements zu danken ist. Anerkennenswert gut fanden sich die Darsteller in den schwierigen Sprechgesang.

Was Janáček's Werk kaum werden wird, nämlich ein Publikumserfolg, das ist bereits die von Gerhard Schwalbe und Walter Zimmer wiedererweckte und textlich neu bearbeitete Haydn-Oper „La vera costanza“, hier mit dem Titel „List und Liebe“ aufgeführt. Ein musikalisch entzückendes Werk, auch librettomäßig durchaus akzeptabel, mit sehr dank- und sangbaren Rollen und sehr kunstvollen Ensemblesätzen ohne Chor und Ballett. Vieles weist unmittelbar auf Mozart hin. Die Inszenierung durch Zimmer wurde dem heiteren Spiel voll gerecht. Die Solisten gaben sich mit spürbarer Liebe ihren Aufgaben hin, namentlich Dietrich Musch und Helmut Völker.

Als Nachtrag zum Händeljahr nahm man die wenig bekannte Oper „Radamisto“ in den Spielplan auf. Sie steht an Bühnenwirksamkeit weit hinter anderen zurück. Chrysander bezeichnet sie als ein Arienbündel, notdürftig zusammengehalten durch die Rezitative. Ein Chor tritt nur am Schluß mit wenigen Takten auf. Aber die Arien bereiten doch dem musikalischen Ohr fortlaufend hohen Genuß. Und wie herrlich sind sie instrumental eingekleidet! Überhaupt behält das Orchester auch nach der fugengekrönten Ouvertüre entscheidenden Anteil. Die Sänger vermochten sich in hohem Grade auf den Händelstil einzustellen, namentlich Irmgard Boas und Hajo Müller. Wirksame Inszenierung durch Erwin Bugge. Stilvoll und straff leitete Masur Händel wie Haydn.

Karl Mewis

MUSIKFESTE

Im Zeichen Max Regers

Weiden

Man kann es den für die Planung und Durchführung der Weidener Musiktage verantwortlichen Instanzen mit gutem Gewissen bestätigen, daß es ihnen gelungen ist, diese alljährliche Konzertreihe immer mehr zu einem bedeutsamen Faktor im kulturellen Leben der Oberpfalz und des übrigen Bayern werden zu lassen. Hierbei verdient insbesondere die Tatsache eine Erwähnung, daß es unbeschadet der dominierenden Stellung Max

Regers in den bisherigen Programmen und dank der Einbeziehung markanter zeitgenössischer Tonsetzer vermieden wurde, den Meister zu einer lokalmusealen Attraktion zu erniedrigen. Hinzu kam nicht zuletzt die aktive Rolle der Städtischen Musikschule und ihres Leiters Eberhard Otto, der als der eigentliche Initiator der Weidener Musiktage nun schon zum siebenten Male entscheidenden Anteil hatte. Die freudige Zustimmung, mit der etwa die einleitende „Stunde der Musikschule“ mit Chorsätzen und kleineren Instrumentalwerken von Reger, seiner Schülerin Johanna Senfter und Karl Höller aufgenommen wurde, ließ dies deutlich offenbar werden.

Als erlesene Kostbarkeit erwies sich auch die Werkfolge des zweiten, der Kammermusik gewidmeten Abends mit dem überaus plastisch gearbeiteten Streichquartett c-Moll op. 115 von *Johanna Senfter*, dem unter dem Eindruck der letzten Tage des Freundes Georg Kulenkampff geschriebenen, bei aller Bildhaftigkeit doch niemals die absolut-musikalischen Bereiche verlassenden 6. Quartetts e-Moll op. 51 von *Karl Höller*, beides von *Oliver Colbenston* und *Werner Jahns*, *Friedrich Wilhelm Behne* und *Fritz Maar* hinreißend musiziert, wie auch vollends mit Regers Klarinettenquintett op. 146, dessen Bläserpart in *Hans Deinzer* einen souveränen, den Streicherkollegen gleichwertigen Anwalt fand.

Im abschließenden Festkonzert mit dem Fränkischen Landesorchester hatte *Karl Höller* Gelegenheit, sein außerordentliches Format auch als Dirigent zu offenbaren. War es schon fesselnd genug, seine „Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi“ und sein zweites Cellokonzert, für das er die trotz ihrer Jugend bereits ungewöhnlich profilierte *Angelica May* als Solistin mitgebracht hatte, in wahrhaft authentischer Form zu erleben, so benötigte seine Ausdeutung der Regerschen Mozart-Variationen uneingeschränkte Bewunderung ab. Wie bei den bisherigen Musiktagen überreichte auch diesmal der Weidener Oberbürgermeister den drei jahresbesten Musikschülern Auszeichnungen.

Paul Poppe

FERNSEHEN

„Johanna auf dem Scheiterhaufen“

Köln

Paul Claudel, Dichter und Mystiker des Neukatholizismus, und *Arthur Honegger*, wirkungskräftiger Orchesterbeherrscher, schrieben 1935 auf Anregung *Ida Rubinstein*s, der Tänzerin der Pariser Großen Oper, das Mysterienspiel „Johanna

auf dem Scheiterhaufen“. Für Freilichtaufführungen gedacht, verbindet die Form des Werkes Drama mit Oratorium, Handlung mit Bericht. Seine vokale und instrumentale Sprache bringt ebensoviel substantiell eigenwertige Thematik (in Fanfare, Tanz, gregorianischer Melodik und mittelalterlichem Volkslied), wie sie manche Vorgänge (der seelischen Verzückung und Vision) klangsymbolisch grundiert.

Bei Bühnenaufführungen steht diese musikalisch-geistige Formung so durchaus im Vordergrund, und das szenische Geschehen bleibt in der Distanz, daß die körperlich-menschlichen Dimensionen von gewisser Ferne erscheinen: zusammengeklebt wie in einem Gobelin und überschaubar. Hierbei wirkt gegenüber der Eigenkraft der Musik das Bühnliche in visionärer Hinsicht manchmal fast unzulänglich. Wo einmal das Szenische in die Konstruktion des Werkes hereingelassen ist, erhebt sich auch der Wunsch nach möglichst adäquater Realisierung mittels außerbühnlicher Optik: durch Television.

Gustav Rudolf Sellner wagte und löste diese Realisierung. Es wäre unerträglich geworden, hätte ein Regisseur dieses aus allegorischen Impressionen aneinandergereihte Werk inszeniert, der zu *Claudels* Wortsymbolik und *Honeggers* Klangsymbolik die üblichen Fernseh-Naturalismen hinzugefügt hätte. *Sellner* nun knetete sich die Auftritte bedeutsam-schwer und mittelalterlich-plastisch zu recht: das Volk, die Soldaten, die geistlichen Richter und die Kartenspielfiguren der Könige; und er brachte uns *Johanna* mit dem einzigen, ihr freundlich gesonnenen *Pater Dominik* in fast durchgehenden Großaufnahmen nahe. Er konnte sich auf einen kostümsymbolisch so fähigen Künstler wie *Gerd Richter* stützen und die Szenen zu einer großartigen Einheit verweben, die in bildlich-musikalischer Hinsicht höchstes Niveau einer Fernseh-Inszenierung bot.

Wollte man der Gesamtleistung gerecht werden, müßte man eine Überfülle verschiedener Wirkungskomponenten loben. Beispielsweise: in der Kostümierung die Verwendung rauher oder metallisch-matter Oberflächen und feister Wulstformen; im Szenenbau das industriell-verzackte Gestänge — Symbol einer diachronalen Verschmelzung der bigotten Vergangenheit mit der folterseligen Gegenwart; in der choreographischen Führung (*Bernhard Wosien*) die musikalische Homogenität; in Sprache und Gestik die markante Aussparung; in der Beleuchtung die sorg-



ARTHUR HONEGGER:
JOHANNA AUF DEM SCHEITERHAUFEN

Margot Trooger als Johanna
Fernsehen Köln
Foto: Ihle



ARTHUR HONEGGER:
JOHANNA AUF DEM SCHEITERHAUFEN

Inszenierung Gustav Rudolf Sellner
Fernsehen Köln
Foto: Ihle

Tafel 18

fältigst gesetzten Lichtakzente; in der Kameraführung den fließenden Wechsel zwischen Stand und Gleiten; in der Bildmischung die feinfühligte Verbindung der Bildpassagen und visionellen Hinterblendungen.

Margot Trooger gestaltete die Johanna herb und empfindungswarm, keinen Moment sentimentalisch; jedes Wort, jeder Blick ihrer zurückhaltenen Mimik traf. Hans Baur als Bruder Dominik stand ihr ruhig und gütig bei. Die übrigen farbig charakterisierten Rollen, die Solisten, die Regensburger Domschatzen- und der Kölner Rundfunkchor mit dem dortigen Sinfonieorchester, hervorragend geleitet von Paul Sadler, die Ton- und Bildtechniker fügten bestes Können der bedeutsam und vollkommen wirkenden Aufführung ein.

Ernst Koster

BLICK AUF DAS AUSLAND

Österreich: Kleines Musikfest

Wien

Vier Konzerte mit insgesamt 14 neuen Werken: das ist die heurige Bilanz des „Kleinen Musikfestes“, das der Österreichische Rundfunk alljährlich im Rahmen der Reihe „Musica nova“ veranstaltet. Man verzichtete auf die Begründer und Großmeister der Neuen Wiener Schule, aber man spürte sie gleichwohl; denn um Reihenkompositionen und Werke in Zwölftontechnik handelte es sich zum großen Teil bei den ur- und erstaugeführten Werken.

Am radikalsten und systematischsten geht Karl Schiske vor, der Lehrer einer ganzen Gruppe von Allerjüngsten: sein Stück „Synthese“ für vier mal vier Instrumente besteht eigentlich nur aus einem „Modell“ von 25 Takt. Dieses kann von den einzelnen Gruppen (Holzbläser, Blechbläser, Schlagwerk mit Klavier und Xylophon) entweder nacheinander oder gleichzeitig, in beliebiger Kombination, gespielt werden. Die Länge der Darbietung ist dem Dirigenten überlassen. Was man hörte, klang sinnvoll, aber ein wenig didaktisch.

Eines der schönsten Gedichte von Gottfried Benn („Quartär“, mit dem fatalen grammatikalischen Schnitzer am Ende „Finis du tout“) hat der 1935 in Deutschland geborene Peter Ronnefeld, gegenwärtig Korrepetitor an der Wiener Staatsoper, für Sopran, Sprecher, Chor und großes Orchester vertont. Er bemüht sich „um eine möglichst erfüllte Ausdeutung des Textes, in seiner Synthese von Lyrisch-Sinnlichem und Intellektuellem.“ Das ist immer noch besser als das musikantische Neben-

hermusizieren, wie wir es aus Hindemiths Benn-Oratorium „Das Unaufhörliche“ kennen. Aber Ronnefeld dramatisiert Benn, was man nicht tun soll; er gliedert zu viel, verliert sich an Details und opfert so den einheitlichen Stil, den dieses große Gedicht aufweist und den natürlich auch die Musik dazu haben müßte. Schon nach drei oder fünf Jahren wird Ronnefeld, wenn er uns nicht enttäuscht, die Schwächen dieser Komposition einsehen.

Auf Anregung von Dimitri Mitropoulos schrieb der junge Salzburger Komponist und Leiter des Elektronischen Studios am Mozarteum Irmfried Radauer ein Orchesterstück mit dem etwas umständlichen Titel „Curriculum, Ton-Relationen in zwei Teilen für großes Orchester“. Der Komponist versucht in diesem Werk eine Synthese von „Rationalem und Irrationalem“, das bedeutet in der Sprache unserer jungen Musiker: von serieller Konstruktion und intuitiven, von der Phantasie bestimmten Elementen. Das angestrebte Ziel hat der Komponist vor allem auf dem Gebiet des Klanglichen erreicht; aber auch der Ablauf des Stückes fesselt, selbst wenn seine Logik aufs erste nicht immer genau erkennbar ist und die Walzer-Episode als nicht zum Gesamtstil der Musiksprache dieses Stückes passend empfunden wird.

Die genannten Werke erklangen als Uraufführungen. Die französischen Volkslieder für Sopran und sieben Instrumente mit dem Titel „Le petit savoyard“ des jungen Bayern und Orff-Schülers Wilhelm Killmayer sind in Deutschland schon mehrfach erklingen. Kein Wunder: diese sieben Liedchen sind reizvoll, interessant und klingen vortrefflich. Zwar ist die Besetzung des Instrumentariums mit Vibraphon, Jazzbecken, Bongos und Congas nicht eben in jenen Breiten zu Hause, der die anmutig-frechen Texte entstammen. Aber das Ganze ist so spritzig gemacht, so unterhaltsam und elegant, daß ein zeitgenössischer Franzose es kreiern haben könnte: etwa Darius Milhaud, dessen polytonale Tricks Killmayer mit geschickter Hand nachahmt. Beide Vokalwerke hatten vorzügliche Solistinnen: Gundula Janowitz sang den recht schwierigen Sopranpart und die Vokalisen in der Benn-Kantate; Laurence Dutoit trug mit Anmut und Virtuosität die Lieder des kleinen Savoyarden vor.

Von den jüngeren Komponisten, die zu Wort kamen, machte Luciano Berio den stärksten Eindruck. Sein Halleluja II betiteltes Orchesterstück für fünf Gruppen von Instrumenten ist nicht nur

nach dem Muster elektronischer Kompositionen, nach Tonhöhe, Tondauer und Dynamik durchorganisiert, sondern bezieht auch den Raum als Wirkungsfaktor ein. Hierfür war der relativ kleine Saal des Hauses in der Argentinierstraße wenig geeignet; man hörte nur zwei einander gegenübergestellte Orchestergruppen, aber die Wirkung war trotzdem stark. Sie ging von den irisierenden Farben, dem eigentümlichen Lyrismus mancher Stellen und den Explosionen aus, die entstanden, wenn die Blechbläserchöre aufeinanderstießen. — Wirkungen, jenen verwandt, die auch Alban Bergs wenig bekannte „Drei Orchesterstücke“ auslösen. Michael Gielen leitete die Aufführung des schwierigen Werkes; die Wiener Symphoniker waren die Ausführenden, die im gleichen Konzert auch Yvonne Loriod begleiteten, die mit gewohnter Hingabe und Virtuosität den Solopart von Messiaens „Reveil des oiseaux“ spielte, ein Werk mit Kuriositätscharakter und im ganzen bei einem solchen Musikfest entbehrlich.

Gewichtiger ist Wolfgang Fortners „Chant de naissance“, eine Kantate auf schwerverständliche Texte von Saint John Perse. Auch mit der Musik hat es der Hörer nicht leicht; sie klingt bedeutend, aber meist recht spröde, obwohl Solovioline, Solosopran, Bläserensemble und Chor für klangliche Abwechslung sorgen. Ilse Hollweg und Walter Schneiderhan waren die Solisten unter der Leitung von Miltiades Caridis.

Zwei interessante ältere Werke gab es von zwei Komponisten des Jahrganges 1900: Kurt Weill und Ernst Krenek. Weills *Konzert für Violine und Blasorchester* op. 12 aus dem Jahre 1924 weist nur ganz allgemein, in der neoklassizistisch-konzertanten Haltung und in der formalen Anlage (etwa im dreigeteilten Mittelsatz mit den Genretiteln Notturmo, Cadenza, Serenata) auf die Schule Ferruccio Busonis. Aber seine Tonsprache wird eher vom Geist des Expressionismus beherrscht; die Harmonik ist von ungewöhnlicher Härte, der Solopart so vertrackt und überkompliziert, daß er sich nicht mit der nötigen Brillanz vom Begleitensemble abheben kann. Nur in einigen Ostinati und dem kecken Rhythmus des Kanonensongs ist der spätere Weill spürbar. Edith Bertschinger war die Solistin dieses wenig dankbaren Konzerts; Kurt Richter dirigierte.

Ernst Kreneks drittes *Klavierkonzert* aus dem Jahre 1946 erlebte in einem Konzert unter Miltiades Caridis mit Charlotte Zelka als Solistin und den Wiener Symphonikern seine europäische Erstauf-

führung. Das nicht im Zwölftonsystem geschriebene Werk wird durch eine gewisse melodische Sprödigkeit und klangliche Differenzierung charakterisiert. Unterhaltsam wirken die knappen Satzformen: auf ein Allegro con passione folgt eine Andante-Fuge der Streicher, hierauf ein skurriles Scherzo der Holzbläser; im Adagio für Harfe und Schlagzeug bedient sich der Komponist des Effektes der angerissenen, lang nachklingenden Saiten; im Schlußrondo vereinigen sich alle Instrumentalgruppen. Die hervorragende Leistung der jungen amerikanischen Solistin wurde lebhaft gefeiert.

In dem einzigen Kammerkonzert dieses kleinen Musikfestes war eigentlich nur die Komposition *Giselher Klebes* von Interesse. Seine „*Römischen Elegien*“, auf Musikfesten und in Deutschland wiederholt aufgeführt, bedürfen kaum mehr einer Präsentation. Während ein Sprecher den Text rezitiert, erklingt eine meist zarte, klanglich und harmonisch aparte Hintergrundmusik, deren Adel man die strenge Konstruktion anmerkt, ausgeführt von einem Klavier, einem Cembalo und Kontrabaß. Von dem Wiener Hanns Jelinek, Jahrgang 1901, gab es leider nichts wesentlich Neues. Man spielte ein *Nonett*, das der Komponist noch während seiner Lehrzeit bei Franz Schmidt geschrieben hat. Unterhaltsam-gefällig gibt sich der 1913 geborene Robert Schollum in einem achtsätzigen *Oktett* für vier Holzbläser und vier Streicher, kein „Markstein“ in des begabten Komponisten Entwicklung, aber ein Zeugnis, wie man auch im Zwölftonsystem unbeschwert und konzertant musizieren kann. Auch das überflüssige und aus dem Rahmen fallende Stück fehlte nicht: ein virtuos auftrumpfendes „*Symphonisches Capriccio*“ op. 40 von Philipp Mohler, einem Joseph-Haas-Schüler und Musikpädagogen.

Helmuth A. Fiedtner

Italien: Begegnung mit Joan Sutherland
Palermo

Im Teatro Massimo hörte man Gaetano Donizettis „*Lucia di Lammermoor*“. Ein neuer strahlender Stern ging dabei am Opernhimmel auf: Joan Sutherland. Eine wunderbar reine, ungewöhnlich schöne Koloraturstimme von gleichmäßiger Kraft, Wärme und vollkommen müheloser, leuchtender Höhe ist ihr eigen. Ferner verfügt sie über beseelten, dramatischen Ausdruck; dies noch in den kompliziertesten Koloraturen, so daß diese vollkommen sinnvoll den gesteigerten Gefühlsüberschwang ausdrücken. In der Wahnsinnszene erreichte sie eine Intensität und ausstrahlende

Spannung ohnegleichen. Einen solchen Beifallsturm der 2000 Zuhörer, wie es hier der Fall war, erlebt man selten. Die Schönheit dieses seltenen Soprans von auserlesener Qualität, die geradezu magische Ausstrahlung ihres Spieles und ihrer Erscheinung sind bezwingend. Im Rahmen einer ausgezeichneten, bewußt im Stil der Zeit Donizettis gehaltenen Aufführung, für die Franco Zeffirelli Bühnenbild und Kostüme entwarf und die Tullio Serafin meisterlich leitete, standen der alles überstrahlenden Joan Sutherland in Rolando Panerai und Gianni Raimondi in zwei weiteren tragenden Partien ausgezeichnete Künstler zur Seite.

Bellinis „Nachtwandlerin“

Mailand

Für den Nicht-Italiener ist es immer wieder erstaunlich, wie ein Werk wie Vincenzo Bellinis „Nachtwandlerin“ das Publikum in der Scala zu geradezu stürmischem Beifall begeistert. Antonino Votto als Dirigent hatte bei dieser Aufführung ein besonders gedehntes Tempo für richtig befunden, das eine gewisse Sentimentalität des Werkes noch unterstrich. Renata Scotto sang die Titelpartie vollendet. Der schöne, lyrische Tenor von Alfred Kraus fiel sympathisch auf. Der volle warme Ton von Ivo Vinco verschmolz gut mit diesen lyrischen Stimmen. Im Stil eines illustrierten Albumblattes, etwa aus dem Jahre 1870, und mit den naivsten Lichteffekten inszenierten Nicola Benois und Lucchino Visconti die elegische Geschichte der Nachtwandlerin an einem Schweizer See, zum Entzücken eines Publikums, das vielfach auf offener Szene applaudierte.

Das folgende Ballett „La Valse“ von Maurice Ravel war eine echte Meisterleistung des sich immer intensiver entwickelnden Tanzcorps der Scala. Es wurde choreographiert von Frederick Ashton, dirigiert von Luciano Rosada. Bühnenbild und Kostüme von geschmackvollster Eleganz: André Levasseur.

I. D. Ungerer

Im Zeichen Rossinis

Pesaro

Das Theater des Landstädtchens Pesaro, das noch älter als Rom ist, hat eine lange Geschichte, die ihren Anfang 1637 nahm. Als Rossini noch ein Kind war, trug es den Namen „Teatro del Sole“. 1816 wurde es niedergerissen und in seiner jetzigen Form wieder aufgebaut, abgesehen von einigen kleinen Änderungen im Jahre 1938, die aber glücklicherweise den Zuschauerraum nicht betrafen. Als das Opernhaus 1818 eröffnet wurde, lei-

tete Rossini die Eröffnungsvorstellung. Auch Pesaros Konservatorium ist nach ihm benannt. Entsprechend seinem letzten Willen, der die Stadt zum Hauptberben einsetzte, wurde das Liceo, wie man das Konservatorium zunächst nannte, gegründet. Unter seinen Direktoren findet man berühmte Namen wie Carlo Pedrotti, Pietro Mascagni und Riccardo Zandonai.

Heutzutage besteht die Möglichkeit, aus Mitgliedern des Konservatoriums ein gutes Orchester zu bilden. Das erwies sich besonders während der Rossini-Festtage unter der Leitung von Franco Caracciolo. Es kamen frühe Werke des Meisters, sämtlich der Opera buffa angehörend, zur Aufführung: „La Cambiale di Matrimonio“, „Il Signor Bruschino“ und „La Scala di Seta“. Die Aufführungen hatten in den Jahren 1810, 1813 und 1812 stattgefunden. Außerdem enthielt das Programm eine Auswahl von Balletten aus „Wilhelm Tell“ und „La Boutique Fantasque“. Ottorino Respighi dirigierte sie nach Rossinis Klavierauszügen. Sänger von internationalem Ruf waren beteiligt. So sangen Eugenia Ratti und Nicola Monti in den beiden erstgenannten Opern. Besonderer Erfolg hatte „La Cambiale di Matrimonio“. Hervorgehoben sei auch noch Ledo Fredii. Der Bariton Giuseppe Zecchillo, den man in ein etwas lächerliches Kostüm gesteckt hatte, war als Bruschino Padre dagegen eine Enttäuschung. Diese Rolle verlangt eine weit biegsamere Stimme und viel mehr Einfühlungsgabe in den Buffocharakter des Werkes, als sie diesem jungen Sänger zur Verfügung stehen.

Zu Ehren des „Schwans von Pesaro“ wurde ein Festzug durch die Straßen der Stadt veranstaltet. Am Balkon seines kleinen bescheidenen Hauses und vor zwei Standbildern dieses berühmtesten Sohnes der Stadt wurden Lorbeerkränze niedergelegt: man ehrte Rossini.

Harry R. Beard

Frankreich: Maurice Ravel

Paris

Die Pariser Oper widmete einen Abend dem Schaffen von Maurice Ravel. Man hatte seit langem darauf gewartet. Doch die Premiere erfüllte nur teilweise unsere Vorstellungen. Wenn auch die musikalische Wiedergabe ausgezeichnet war, so erschien uns doch ein Teil der szenischen Realisation durchaus zwiespältig. Den Höhepunkt bildete ohne Zweifel das Ballett „Daphnis und Chloe“. Die bereits klassisch gewordene Musik wurde szenisch von Chagall betreut. Seine Dekorationen schufen reiche und farbige Harmonien.

Ohne Zweifel steht Chagall immer die Atmosphäre russischer Erzählungen näher als etwa der neoklassizistische Geist dieses Balletts. Die ausgezeichnete Choreographie von Skibine war vollkommen der musikalischen Handlung angepaßt; sie wurde überzeugend interpretiert durch das Corps de Ballet mit dem großen Tänzer Claude Bessy und Skibine selbst. „*L'Heure espagnole*“ erschien in einer neuen und launigen Inszenierung. Dazu eine glänzende Besetzung. Die verblüffende Phantasie Ravels und Franc Nohains hat in der Tat mit ebensoviel geistiger Lebendigkeit zum Erfolg beigetragen wie die Gesangkunst von Jane Berbié, einer sprühenden Spanierin, um die sich vier sehr verschiedene Männer bemühen: der selbstgefällige Ehemann (*Girardeau*), der athletische Mauleseltreiber (*Bacquié*), der geschwätzige Dichter (*Vanzo*), der eitle Prahler (*Clavensy*). Endlich „*L'Enfant et les Sortilèges*“, ein gänzlich anderes Werk. Das Libretto läßt plötzlich um einen derben aber gutherzigen Knaben alles lebendig werden, ganz im Sinne einer geheimnisvollen Welt: die Möbel, die Tiere, die Bäume des Waldes handeln und sprechen. Ravel hat es verstanden, die subtile Atmosphäre traumhaft zu musikalisieren. Inszenierung und Ausstattung erschienen uns jedoch im Widerspruch zu diesem duftigen Stück zu stehen. Sie wirkten realistisch und präzise, wodurch die Leistung der ausgezeichneten Interpreten beeinträchtigt wurde. Gewiß ist es schwer, ein solches Stück bühnengerecht darzustellen. Was wir sahen, war ein Versuch. Wir haben bereits gesagt, welche Freude uns dagegen die musikalische Wiedergabe bereitet hat. Das treffliche Opernorchester unter der exakten und umsichtigen Leitung von Manuel Rosenthal ließ alle Sorgfalt walten und war in der Tat befähigt, dem Genius Ravel zu dienen. Von daher war der sehr lebhafte Beifall an diesem Abend gewiß gerechtfertigt. Jacques Fesdotte

Polen: Musikalische Streiflichter

Warschau

Anläßlich des Internationalen Chopin-Kongresses boten die polnischen Gastgeber ihren Gästen in einem sehr geschickt zusammengestellten Veranstaltungsprogramm auch einen wertvollen Einblick in die polnische Musikkultur, von der im Westen bisher nur recht wenig bekannt ist. Das *Musicae Antiquae Collegium Varsoviense* gab ein Konzert mit alter polnischer Musik. Erst vor wenigen Jahren haben einige unternehmende Musiker begonnen, die Erkenntnisse der seit etwa 60 Jahren tätigen polnischen Musikwissenschaft für die

Praxis zu verwerten. Der mühselige Aufbau dieses jungen Vokal-Instrumental-Ensembles wird ohne offizielle Unterstützung durchgeführt und ist, obwohl die Wiedergabe noch nicht gleichwertig und mit ähnlichen Bemühungen in Mitteleuropa zu vergleichen ist, um so imponierender, als man in Warschau bisher weder über originale alte Instrumente noch hinsichtlich des Musizierstils über ausreichende Erfahrungen verfügt. Die aufgeführten Werke polnischer Komponisten unterscheiden sich zwar kaum wesentlich von denen anderer Komponisten der jeweiligen Stilperioden, doch beweisen sie den engen Zusammenhang Polens mit Zentraleuropa und dürfen als stolze Zeugnisse dafür angesehen werden, daß Polen in der Musik seit mindestens dem 13. Jahrhundert ein gutes Stück europäischer Kultur vertreten hat. Unter den polnischen Komponisten vor Chopin gibt es gewiß keinen, der höchsten Rang beanspruchen und unter die ersten Meister seiner Zeit einzureihen sein dürfte, doch repräsentierten die Komponisten, deren Werke aufgeführt wurden, auf vokalem wie instrumentalem Gebiet ein hohes gemeineuropäisches Niveau.

Als eindrucksvoller Beweis polnischen kulturellen Willens in unserer Zeit muß gegenüber dem mehr historisch interessanten ersten das Konzert mit zeitgenössischer polnischer Musik angesehen werden. Das *Sinfonieorchester der Nationalen Philharmonie* in Warschau ist mit seinen 115 Musikern (darunter 72 Streichern) ein hervorragendes Ensemble, das sich mit den besten europäischen messen kann. Die einzelnen Stimmen sind glänzend besetzt, das Zusammenspiel unter Witold Rowicki ist so makellos, wie Klang und Dynamik differenziert sind. Das Programm umfaßte nur eine ältere Komposition, das erste Violinkonzert (1916) von Karol Szymanowski, das die hervorragend begabte junge Geigerin Wanda Wilkomirska mit hinreißender Musikalität spielte.

Was schon die Veranstaltungen des Warschauer Herbstes erkennen ließen, was auch aus der Tatsache ersichtlich ist, daß am Warschauer Rundfunk seit dem Herbst 1957 ein *Experimentalstudio für neue Musik* besteht, das machten auch die Werke dieses Abends deutlich: Die Moderne wird in Polen nicht nur geduldet, sondern sie lebt und entwickelt sich ungehindert. Für den liberalen Geist der jungen polnischen Musik zeugten auf besonders erfreuliche Weise *Tadeusz Bairds* (geb. 1928) „*Vier Essais für Orchester*“ und *Kasimierz Serockis* (geb. 1922) „*Sinfonietta für zwei Streich-*

orchester“ zwei Werke in freier Zwölftontechnik, aber von durchaus origineller Sprache. Höhepunkt des Konzerts wurde Witold Lutoslawskis (geb. 1913) „Trauermusik für Streichorchester“ von 1958. Dies ist ein vollkommenes Werk, ungemein konzentriert in seiner Aussage, von erschütterndem, mächtigem Ausdruck. Ein großes, stark differenziertes Streichorchester wird in Besetzung, Bewegung und Ausdruck zu einer fast bedrückenden Spannungssteigerung geführt, an deren Höhepunkt das gesamte thematische Material in einigen Fortissimo-Zwölftonakkorden von schneidendem Schmerz konzentriert ist. Mit solchen wahrhaft inspirierten Kompositionen hat Polen nicht nur den Anschluß an die moderne Musik gefunden, sondern vermag ihr in einer Zeit, die von intellektueller Überzüchtung bedroht ist, ein großes Beispiel zu geben.

Gegenüber den vorzüglichen Leistungen der Philharmonie hat die Warschauer Oper europäischen Niveau noch nicht wieder erreicht. In einem Behelfstheater fristet sie ein bescheidenes Dasein. Einige wenige hervorragende Künstler können den Eindruck eines mittelmäßigen Orchesters und verstaubter Inszenierungen nicht verdecken. Während Bernard Ladysz in der Titelrolle von Mussorgskys „Boris Godunow“ seine sängerisch kaum schwächere Umgebung durch erschütternde Gestaltung übertrug, dominierte Julia Irena Cieslikowna als Julia in Prokofieffs „Romeo und Julia“-Ballett durch vollendeten klassischen Tanz über das ganze Ensemble. Stanislaw Moniuszkos „Halka“, die polnische Nationaloper, gefiel zwar durch hübsche, an der Folklore bereicherte italienisierende Musik, vermag aber als Opernwerk kaum mehr als historisches Interesse zu erwecken. Da an der Stelle des alten, während des Krieges zerstörten Warschauer Opernhauses ein neues Haus mit über 2000 Plätzen im Entstehen ist, das, wie man sagt, eines der modernsten in Europa werden soll, ist anzunehmen, daß Polen auch auf dem Gebiete der Oper im Laufe der nächsten Jahre den Anschluß an ein internationales Niveau wieder finden wird.

Wilfried Brennecke

Bulgarien: Musikalisches Mosaik Sofia

Die ersten Monate des Jahres 1960 boten eine Fülle an verschiedenartigen Musikereignissen für alle bulgarischen Freunde der Tonkunst. Die Sofioter Philharmonie brachte unter der Leitung von Konstantin Iliev und Wladi Simeonov sowie unter dem Taktstock fremder Dirigenten wie Horst Stein,

Ladislav Slovak, Miklosch Erdey, Mirtscha Bassarab einen großen Teil der Werke vom 17. bis zum 19. Jahrhundert und mehrere zeitgenössische Kompositionen in bester Aufführung zu Gehör. Es wurden auch spezielle Konzerte mit einleitenden Vorträgen für Schüler, Studenten und Arbeiter veranstaltet. Es sei auch das Festkonzert mit Werken bulgarischer Komponisten erwähnt, mit dem das 30jährige Bestehen des Philharmonieorchesters in Sofia gefeiert wurde, das zur Zeit laut den schriftlichen Äußerungen vieler Gastdirigenten und den zahlreichen lobenden Artikeln aus der fremden Presse zu den besten Orchestern der Welt gehört.

Das Staatliche Radio-Orchester unter Wassil Stefanov veranstaltete einen Zyklus von meisterhaft ausgearbeiteten Konzerten, die Bach, Beethoven und Brahms gewidmet waren. Als Solisten wirkten ausschließlich bulgarische Künstler mit. Das Akademische Symphonieorchester unter Konstantin Iliev bot dem Publikum mehrmals Werke aus der Vorklassik dar.

Von den ausführenden fremden Künstlern seien nur einige genannt: die durch ihr technisches Können und ihre musikalische Vielfältigkeit ausgezeichnete Chopin-Interpretin Bella Davidovitsch, eine sowjetische Pianistin, ferner der bekannte polnische Pianist Zbignev Schimonivitsch, der interessante ungarische Geiger Georg Garai, die vielversprechende junge türkische Geigerin Aila Erduran, der griechische Cellist Elefterios Papastavro und der schweizerische Geiger Blaise Calame. Das berühmte Prager Ensemble „Pro arte antiqua“ hinterließ auch dieses Mal die Erinnerung an unvergeßliche Stunden höchsten künstlerischen Genusses, indem es weniger bekannte Werke alter Meister mit ausgezeichnetem Stilgefühl und feiner musikalischer Kleinarbeit aufführte.

Der seit 1920 unermüdlich im In- und Ausland mit größtem Erfolg konzertierende erstklassige Männerchor „Gussla“ trat vor dem Sofioter Publikum mit einem meisterhaft ausgearbeiteten Programm unter Leitung von Assen Dimitrov auf.

Das große Repertoire der Staatsoper in Sofia wurde neuerdings mit „Manon“ von Massenet und „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Schöberlin bereichert.

In den letzten Monaten verfolgten alle Musikfreunde in Bulgarien mit reger Anteilnahme die immer öfter vorkommenden Erfolge bulgarischer Künstler im Ausland. Es ist unmöglich, hier alle Namen zu nennen. Nur die durch ihre außer-

ordentlichen Leistungen bekanntgewordenen Meister ihres Faches seien genannt: Boris *Christov*, Dimitar *Usunov* und Nikolai *Giaurov* sangen in der Scala; Nikola *Nikolov* wirkte in Covent Garden mit; ein Jugendorchester von bulgarischen Mädchen bereiste unter der Leitung von Wladi *Simeonov* Belgien, Österreich und Italien. Diese und noch viele andere Erfolge bulgarischer Künstler im Ausland sind ein Beweis dafür, daß Bulgarien nicht umsonst als „Das Land der Musiktalente“ bezeichnet wird.

Lada Stantschewa-Braschowanowa

Tschechoslowakei:

Die slowakische Nationaloper Bratislava Smetanas „Verkaufte Braut“ wurde als böhmische Volksoper ein Welterfolg, für die Tschechen ist indessen Smetanas „Libuše“ die nationale Festoper. Nicht immer bringt das National-Historische in der Oper zugleich auch den großen Erfolg außerhalb der Landesgrenzen mit sich, und nur selten werden Historisches und nationale Apotheose zur Einheit des großen Kunstwerkes wie in Wagners „Meistersingern“ erhoben, die sich überall auch als großer Opernerfolg erwiesen haben. Mit „*Krútnava*“, seiner ersten Oper, schuf der slowakische Komponist *Eugen Suchoň* vor gut zehn Jahren die slowakische Nationaloper. Als solche und als zeitgenössisches Bühnenwerk, das Folkloristisches der Slowakei mit den Leidenschaften einer menschlich packenden Handlung verbindet, ist diese Oper über viele Bühnen gegangen. Der neuen Oper Suchoň, der national-historischen Oper „*König Svätopluk*“, wird der internationale Erfolg kaum beschieden sein. Für die Geschichte der slowakischen Oper und als Bekenntnis des slowakischen Nationalstaates ist sie gleichwohl außerordentlich bemerkenswert.

Die Handlung auf weitgehend historischer Grundlage spielt im Jahre 894, dem Todesjahr Svätoplucks, Königs des Großmährischen Reiches, das zur Zeit seiner Herrschaft als größte Ausdehnung Böhmen, Schlesien, Gebiete der mittleren Elbe und Teile Ungarns umfaßte. Sein Vorgänger, Rastislav, hatte als Gegenschlag gegen die Macht des ostfränkischen Reiches und die weströmische Kirche die Slawenapostel Konstantin (Cyrill) und Methodius, beide Griechen aus Saloniki, ins Land gerufen und damit für das slawische Christentum den Weg frei gemacht. Svätopluk hat drei Söhne. Der Jüngste gehört dem geistlichen Stand an; zwischen den beiden älteren, Mojmir und Svätop-

luk jun., unter die der König sein Reich aufteilen will, bestehen scharfe Meinungsverschiedenheiten. Mojmir vertritt die Regierungskonzeption des früheren Königs Rastislav, sein Bruder will sich dagegen von der Macht der Franken und den heidnischen slawischen Stämmen unterstützen lassen. König Svätopluk, der einen Feldzug gegen die Franken vorbereitet, gelingt es nicht, eine Einigung zwischen seinen Söhnen herbeizuführen. Erst nach seinem Tod wird Mojmir zum König und seinem Nachfolger ausgerufen.

Dem Libretto, an dem *Ivan Stodola*, *Eugen Suchoň* und *Jela Krčmery* gemeinsam gearbeitet haben, liegt ein Drama von Stodola zugrunde. Leider hat man sich nicht entschlossen, die Handlung auf die Grundzüge zu vereinfachen und von den Nebenhandlungen weitgehend zu befreien, die den Blick für das Ganze, der für die Oper unentbehrlich ist, oft verstellen. So tritt die politische Aktion, ausschlaggebend für das Schicksal des Großmährischen Reiches, auf weite Strecken zurück hinter Randhandlungen, die sich vordrängen, überwuchern und den Abend ungebührlich in die Länge ziehen. Hierher gehört die Ausschmückung der Verschwörung gegen Svätopluk, die von L'utomira, Fürstentochter von Pannonien, die am Hofe Svätoplucks weilt und sich Záboj, einen Barden, verdingt, in die Wege geleitet wird. Hierher gehört auch die Geschichte Milenas, die dem heidnischen Gott Perún geopfert werden soll.

Der Musiker *Eugen Suchoň* hat sich in diesem Werk Aufgaben gestellt, die weit über jene hinausgehen, die er in seiner „*Krútnava*“ glänzend lösen konnte. Rein Folkloristisches tritt in „*König Svätopluk*“ wohl kaum zutage, dafür wird eine Hof- und Festmusik gefordert, die ein nationales Gepräge haben möchte. Gerade an diesen Stellen ist Suchoňs Musik durchaus konventionell, ihre Stärke liegt im Expressiv-Emotionalen. Hier gelangen ihm vor allem packende Solonummern und Ensembles. Sie alle sind auf weit ausladenden Melodien aufgebaut, die in der Harmonik eine sehr warme, untermalende Färbung erfahren. In der Alterationsharmonik ist auch diese Partitur wie schon „*Krútnava*“ fesselnd. Vorbild der Konzeption ist nicht das sinfonische Orchestergefüge, sondern die Konzentration in der mehr formal geschlossenen Nummer, zwischen die sich oft eine Art dramatischen Rezitatifs einschleibt. Man denkt zuweilen an Puccinis Opernstil, wenn die großen *Espressivi* sich in den Singstimmen ausladend erheben, etwa in den Gesängen des Barden,

der bittenden Klage der Blagota im ersten, der der Milena im dritten Akt, der Todesszene des Königs; aber Suchoň's Sprache ist durchaus persönlich. Persönlich auch in der Darstellung der heidnischen Totenfeier des zweiten Aktes. Wie hier aus kleinstufiger Melodik durch frenetische Wiederholung große Formen geschaffen, die Stimmung des Urtümlich-Leidenschaftlichen erzeugt und gewaltige Chorszenen aufgebaut werden, das bleibt in der Erinnerung haften als Beispiel für eine dramatische Gesangsoper, wie sie vielleicht heute nur noch in der slawischen Welt aus großen musikalischen Kraftreserven geschrieben werden kann. Übersichtlich disponiert und mit großem dramatischem Crescendo ist nur der erste Akt gebaut. Im zweiten, der Opferszene, überwiegt weit aus das Oratorische, nicht zum Schaden der Musik. Der dritte, in zwei Bilder aufgeteilte Akt, verliert sich in Einzelszenen, erfährt aber in dem großen Schlußhymnus noch eine letzte Steigerung. Ein dramaturgischer Eingriff im Sinne einer Umarbeitung könnte dem Ganzen nur dienlich sein.

Vor vierzig Jahren wurde in Bratislava die slowakische Nationaloper eröffnet. Mehr als nur einen Gedenktag bedeutete am 10. März 1960 die Uraufführung der Oper „König Svätopluk“. Sie war ein Fest nationaler künstlerischer Selbstbestätigung, von dessen Bedeutung alle Mitwirkenden geradezu leidenschaftlich erfaßt waren. Der große Schwung, der die Aufführung erfüllte, zeichnete vor allem Solisten und Chor hervorragend aus. Auf der Bühne — alle Rollen sind doppelt besetzt — fielen bei der Premiere besonders Ján Hadraba, Bohuš Hanák, Štefan Hoza, Gustáv Papp, Olga Hanáková und Margita Česányiová durch große und schöne Stimmen auf. Die Inszenierung durch Miloš Wasserbauer und die Ausstattung hielten sich an die Konvention der historischen Oper, die musikalische Leitung durch Tibor Frešo diente sehr dem großen Zug des Ganzen.

Der Jubel, von dem sich der Komponist am Schluß in der Mitte aller Mitwirkenden umgeben sah, war sehr herzlich.

Karl H. Wörner

„Prager Notturmo“

Aussig

Zbyněk Vostřák, Autor von verschiedenen Opern und Balletten, von denen „Viktorka“ zum Repertoirestück der tschechoslowakischen Theater geworden ist, schuf eine neue tragische Oper, betitelt „Prager Notturmo“. Ihre moderne musikalische Sprache hebt sie aus dem bisherigen Schaffen des Komponisten bedeutsam heraus. Die Handlung



Vostřák's „Prager Notturmo“ in Aussig

Foto: Schauffler

von F. Kubka spielt im berühmten Milieu des Prager Barocks zur Zeit der französischen Besetzung der Stadt während des Siebenjährigen Krieges. J. Wenig schrieb danach ein dramatisch wirksames Libretto. Der Komponist vermag nun seine musikalischen Einfälle sehr dramatisch zur Geltung zu bringen. In manchen Sologesängen spannt er seine Melodie über breite Flächen; aber er weiß sie auch zu einem fast rezitativischen Gepräge zu verdichten, besonders in der Gestalt einer Bettlerin, die zu den eindrucksvollsten Figuren der Oper gehört. Am bedeutendsten freilich wirken die Chöre. Der Eingangs- und zugleich Schlußchor hängt motivisch eng mit dem Gesang der Bettlerin zusammen. Es handelt sich dabei um eine dramatisch zugespitzte Umgestaltung eines alten barocken Totenliedes. Ein weiterer Chor mit in Quarten sich bewegenden Vokalstimmen überzeugt als feierliche Huldigungs-Kantate. Im Gegensatz zu diesem triumphalen Klang ist ein Chor in einer Ballszene als ausgelassenes Trinklied gestaltet worden. Die archaisierenden Formen orchestraler Ballettmusik fesseln durch einen heiteren neoklassischen Stil. Neuer und unkonventioneller musikalischer Klang ist überhaupt charakteristisch für diese Oper. In der Architektur verzichtet der

Komponist auf jede Leitmotivik. Er baute das Werk nach dem Prinzip von Wiederholungen geschlossener musikalischer Blöcke auf und stellt scharf kontrastierende Klänge nebeneinander, wobei er durch Repetition der bereits exponierten Stellen die feste Form erreicht.

Die Oper war sorgfältig einstudiert; besonders das Orchester unter R. Bartl vollbrachte eine gute Leistung. In der Hauptpartie dominierte R. Jedlička als Kašpar; er glänzte sowohl mit seiner Stimme wie durch seine Darstellungskunst. Er hatte einen entsprechenden Partner in O. Lindauer. Der Regisseur K. Jernek setzte alle modernen technischen Mittel bei der Darstellung der Handlung ein. Es gab stürmischen Beifall.

Jaroslav Bužga

Jugoslawien: Konzert und Oper

Zagreb, Belgrad

Die Zagreber Philharmoniker sind auf neue Programme bedacht. So hörte man neulich zwei Uraufführungen, *Variationen* für Kammerorchester und ein *Violinkonzert*, beide Werke von dem 24-jährigen Zagreber Komponisten Pavle Dešpalj. Der Komponist ist selbst Geiger; mit Recht hat er die virtuose Seite stark in den Vordergrund gerückt, ohne aber auf gesangliche Linie und musikalischen Inhalt zu verzichten. Pikante rhythmische Kombinationen geben dem Werk einen besonderen Reiz. I. Pinkava interpretierte das ungemein schwierige Konzert brillant, ausdrucksvoll und überzeugend. Das Werk schlug ein. Bogo Leskovic war der Leiter der Aufführung.

Eine weitere Novität bildete eine *Passacaglia* der Belgrader Komponistin Ljubinka Marić, die der Avantgarde der jugoslawischen Komponisten angehört und die vor kurzem mit einer Kantate den Preis der Stadt Belgrad errang. Für sie wie auch für Anton Webern setzte sich Fritz Zann ein. Eine nachhaltige Wirkung hinterließen die als vorbildlich zu bezeichnenden Aufführungen von Verdis „Requiem“, in denen die Qualitäten des hervorragenden Dirigenten, Milan Horvat, und seines Orchesters deutlich wurden. Ausgezeichnet auch der Chor des „DJNA“ aus Belgrad, einstudiert von M. Jagušt, nur das Solistenquartett war nicht immer gut aufeinander abgestimmt, doch die Prachtstimme der neu entdeckten Sopranistin Branka Oblak-Stilinskić wirkte als eine Offenbarung.

Die Belgrader Oper, soeben von einem erfolgreichen Gastspiel aus Venedig zurückgekehrt, wird im Mai in Wiesbaden gastieren. Die Provinzoper in Osijek führte unter Drago Savins musikalischer

Leitung die komische Oper „*Allamistakeo*“ des italienischen Komponisten Giulio Viozzi auf. Geplant ist ferner die Oper „*Veronika Desinić*“ des slowenischen Komponisten Danilo Švara.

Milan Graf

Israel: Aus dem Musikleben

Jerusalem

Obwohl Israel abseits der großen internationalen Musikzentren liegt, wird dieses kleine Land von einer immer größeren Zahl ausländischer Künstler besucht. Nicht der materielle Lohn, sondern das Musikverständnis des israelischen Konzertpublikums und seine Dankbarkeit für die künstlerische Leistung ziehen Künstler wie Yehudi Menuhin, Artur Rubinstein und Isaac Stern immer wieder nach Israel.

Das Israel Philharmonic Orchestra bleibt seiner bereits traditionellen Politik treu und stützt sich vorwiegend auf die Mitwirkung ausländischer Dirigenten und Solisten. Jean Martinon, seit vorigem Jahr künstlerischer Leiter des Israel Philharmonic Orchestra, eröffnete die Saison mit zwei Konzertserien. Hier sei darauf hingewiesen, daß das Orchester seine Konzerte in Serien geben muß, in denen jedes Programm neunmal wiederholt wird, um der Nachfrage nach Karten gerecht zu werden. Weitere ausländische Gäste am Dirigentenpult waren Jan Kubelik mit einem Schönberg-Mahler-Programm und Carlo-Maria Giulini, der eine Serie von Aufführungen von Mozarts „Figaros Hochzeit“ leitete. Zu dieser Opernstagione wurden elf Sänger von der Scala verpflichtet und das Konzertpodium des grandiosen Frederic-Mann-Auditoriums in Tel-Aviv in eine Opernbühne umgewandelt. Szenerie und Kostüme für diese Inszenierung stammten von dem Festival in Aix-en-Provence. Eine musikalische Sensation bedeutete das erste Auftreten des ungarischen Pianisten György Cziffra in Israel, der insbesondere in Werken von Liszt Erfolg hatte. Im Zeichen des Chopinjahres spielte Alexander Brailowsky mit dem Philharmonischen Orchester beide Klavierkonzerte Chopins unter der Leitung des israelischen Dirigenten Georg Singer.

Während internationaler Wirkungskreis und internationale Künstler wesentliche Merkmale der Tätigkeit des Israel Philharmonic Orchestra sind, haben die Konzerte des Kol Israel Orchesters, des Orchesters des israelischen Rundfunks in Jerusalem, einen betont lokalen Charakter, zumindest in bezug auf teilnehmende Künstler. Das Budget des Radio-Orchesters ist nicht von Kasseneinnahmen abhängig, und seine Programme können daher ohne übertriebene Rücksicht auf den Pu-

blikumsgeschmack gestaltet werden. Werke israelischer Komponisten sind in fast jedem Programm seiner wöchentlichen Symphoniekonzerte enthalten, und das internationale zeitgenössische Musikschaffen kommt zu angemessener Geltung. Der Chefdirigent des Radio-Orchesters ist Heinz Freudenthal, der skandinavischen Musikfreunden kein Unbekannter ist. Freudenthal setzt sich immer wieder in seinen Konzerten für die israelische Moderne ein und leistet ihr auf seinen alljährlichen europäischen Konzertreisen wertvolle Dienste. In der ersten Hälfte der Saison brachte das Radio-Orchester drei großangelegte Werke israelischer Komponisten zur Uraufführung: eine Kantate auf Bialiks Gedicht „Denen, die sich dem Volke weihen“ von Jizdiak Edel für Tenorsolo, Chor und Orchester, die dritte Symphonie von Chanoch Jacobi und „Musik für Orchester“ von Chanan Schlesinger. Den hundertfünfzigsten Geburtstag Chopins beging das israelische Radio mit einem Festkonzert, dem Minister der israelischen Regierung und der polnische Gesandte beiwohnten. Von den zahlreichen Erstaufführungen aus dem internationalen zeitgenössischen Repertoire seien hier erwähnt: Lutoslawskis „Trauermusik“, das Klarinettenconcertino von Lars Erik Larsson, die Passacaglia für Orchester des Amerikaners Leroy Robertson, die Ouvertüre „Grenoble“ von Eric Stekel, Fougstedts zweite Symphonie, Jacques Berlinskis „Van Riebeeck“-Symphonie, die „Zion“-Symphonie des dänisch-jüdischen Komponisten Simonsen, Rolf Liebermanns erste Symphonie und Capriccio, die Harmonikakonzerte von Villa-Lobos und Tscherepnin, Sechs Orchesterstücke von Webern, Strawinskys „Apollon Musagète“, Morton Goulds Latin American Symphonette, Barrauds

Symphonie für Streichorchester und die Konzerte für Streichquartett und Orchester von Händel-Schönberg und Martinů.

Das Bestreben zu internationalem Kulturaustausch kommt in den Besuchen ausländischer Orchester als Gäste des israelischen Rundfunks zum Ausdruck. Zu Beginn der Saison stellte sich das Scarlatti-Orchester des italienischen Rundfunks dem israelischen Publikum in fünf Konzerten mit überwältigendem Erfolg vor. Im Herbst dieses Jahres wird das israelische Radio das Orchester des staatlichen japanischen Rundfunks zu Gast haben. Das Fine Arts Quartet aus Chicago hat während seiner Israel-Tournee acht Sendungen für den israelischen Rundfunk auf Band aufgenommen, und im April wird das Danzi-Bläserquintett aus Amsterdam in Kammermusik- und Orchestersendungen des Rundfunks zu hören sein.

Das Radio-Orchester konnte viele Musiker, die im Zuge der Einwanderung der letzten Jahre nach Israel kamen, in seine Reihen aufnehmen. Nach Herkunftsländern geordnet, sieht die Orchesterliste folgendermaßen aus: Bulgarien, Deutschland, England, Frankreich, Jugoslawien, Kanada, Österreich, Polen, Rumänien, Ungarn und Vereinigte Staaten von Amerika. Der aus Rumänien stammende Pianist Mindru Katz, der in der letzten Zeit durch seine Konzerte in England und seine Schallplattenaufnahmen Aufsehen erregte, hat sich in Tel-Aviv niedergelassen. Gleichfalls aus Rumänien eingewandert sind die Kapellmeister Ernő Földvary, der an die Israel National Opera verpflichtet wurde, und Sergiu Comissiona, seit Beginn dieser Saison ständiger Dirigent des Haifa Symphonieorchesters. Shabtai Petrushka

MUSICA-UMSCHAU

Der Reisestar

Es ist eine Tatsache, daß prominente Interpreten ständig auf Reisen sind. Sie vertauschen den Schlafwagen mit dem Nachtflugzeug, den Expreszug mit der Düsenmaschine. Dirigenten, Sänger, Instrumentalisten, sie sind ständige Gäste moderner Verkehrseinrichtungen. Man eilt zur Verständigungsprobe, zur Vorstellung oder zum Konzert; von da wieder zur nächsten Probe — eine Kette ohne Ende. Hervorragende Spezialisten sind überall gefragt. Kann man es ihnen verdenken, daß sie weltweite Möglichkeiten künstlerischer Wirksamkeit nicht in Anspruch nehmen? Gewiß, der

Ensemblegeist von einst, der den Charakter eines Instituts prägte, leidet darunter Schaden. Aber es wäre wohl verfehlt, das ewige Klagelied von der verschwundenen Seßhaftigkeit der Künstler, von der gemeinsamen Arbeit langen künstlerischen Zusammenwirkens immer wieder von neuem anzustimmen. Zu ändern ist diese Tatsache vermutlich kaum, wenigstens nicht für Künstler einer „first class“. Zu selten sind die hervorragenden Persönlichkeiten, die Spezialisten unter den Sängern und Instrumentalisten. Gewiß war es früher üblich, daß selbst an Instituten von Weltgeltung ein Generalmusikdirektor seinen festen Platz ein-

nahm und nun aus örtlicher Bindung heraus ein Ensemble etwa an einer Oper aufbaute, das über Jahre hinaus Bestand hatte. Zweifellos ergab das eine künstlerische Stetigkeit in der Arbeit, ein Profil von markanter Kontur. Die Struktur unseres öffentlichen Musiklebens hat sich aber so weitgehend geändert und verschoben, daß eine Rekonstruktion früherer Verhältnisse nur sehr bedingt durchführbar ist. Sicher ist, daß für mittlere und kleinere Opernhäuser, für städtische Sinfoniekonzerte mit begrenztem Aktionsradius dies gewiß nur teilweise zutrifft. Denn hier liegt noch vielfach jene echte Bindung vor, die auch in der heutigen Situation fähig ist, Ensemblegeist zu pflegen. Dies sollte geschehen und wird auch weitgehend verwirklicht.

Anders ist es bei den Künstlern internationalen Formats. Hier wird es bei der Verflechtung unseres Musikbetriebs nie gelingen, Prominenz für ständig an ein Haus zu fesseln. Zu vielseitig sind die Aufgaben, die dem einzelnen gestellt sind. Und doch gibt es auch hier Formen ensemblemäßigen Musizierens, die zumindest erstrebt werden sollten. Wir meinen in erster Linie jene Situation, wenn sich zu Festspielen von weittragender Bedeutung wirklich prominente Künstler und Experten ihres Faches zusammenfinden. Man sollte versuchen, aus dem internationalen Reservoir der Kräfte ein „stilechtes“ Ensemble zu bilden. Wenn dann die nötige Zeit der Zusammenarbeit gewährleistet ist, eine allerdings notwendige Voraussetzung, dann ergibt sich sehr wohl ein neuer Ensemblegeist, auch wenn die einzelnen Mitglieder nicht jeweils an das Haus gebunden sind. Bayreuth, Salzburg, München und andere tragende Festspiele verwirklichen diese Idee mit Glück.

Ensemblegeist wird heute auch dort sichtbar, wo es sich um geschlossene Gastspiele von Instituten im Ausland handelt. Konzertreisen bedeutender Orchester, Gastspielunternehmungen im Bereich der Oper, wie sie immer wieder in Form von geschlossenen Aufführungen erstrebt und durchgeführt werden, zeigen, daß der Ensemblegeist durchaus lebendig und fruchtbar ist. An der Tatsache des Reisens an sich darf man sich nicht stoßen. Von jeher strebt der Interpret nach einer Darstellung seiner Kunst vor weltweitem Publikum. Eine geschlossene Aufführung eines Instituts wird aber stets den Geist des Hauses und damit die formende Kraft gemeinsamer Arbeit spürbar werden lassen.

Endlich ist Ensemblegeist im Bereich der Schallplatte möglich. Auch hier gilt es, die besten Interpreten für Dokumentaraufnahmen zu gewinnen, die Gültigkeit für lange Zeit besitzen. Ein solches Prinzip setzt ohne Zweifel gemeinsame Proben-tätigkeit, gemeinsame Vorbereitung voraus, womit klargestellt ist, daß auch die Schallplatte auf Grund ihrer besonderen Struktur im internationalen Künstlerkreis ensemblebildend wirken kann. Nur erstreckt sich eben diese Arbeit nicht auf längere Zeit, sondern ist in erster Linie werkgebunden.

Der Reisestar ist in unserer Zeit nicht mehr wegzudenken. Alle Bemühungen, frühere Verhältnisse wiedererstehen zu lassen, sind wohl vergeblich. Doch kommt der prominente Reisestar auch heute nicht ohne echte Ensemblebildung und -bindung aus. Beides wird, der Struktur der Zeit gemäß, noch am ehesten im Bereich internationaler Festspiele, in der Form von Gesamtgastspielen und in den Studios der Schallplattenproduktion zu realisieren sein. Hier liegen Aufgaben und Möglichkeiten, die das bieten, was der Hörer sucht: die überlegene gemeinsame künstlerische Leistung.

d.

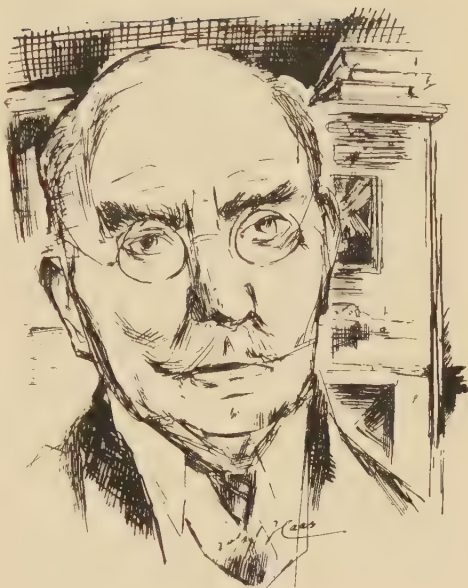
IN MEMORIAM

Joseph Haas †

Am 30. März, wenige Tage nach seinem 81. Geburtstag verschied der Senior der heutigen führenden Komponistengeneration *Joseph Haas*. Der Tod kam schnell und für seinen Lebenskreis eigentlich mit bestürzender Unmittelbarkeit, denn bis in die letzten Lebenswochen hinein war man seiner würdigen Gestalt immer noch an den Brennpunkten des Münchener Musiklebens, im Konzertsaal und in der Oper begegnet, wo er mit offenem und aufmerksam-kritischem Ohr das Kunstgeschehen unserer Tage verfolgte und beobachtete. Obwohl er zu manchen Äußerungen unserer turbulenten Zeit eine sehr bewußte Distanz einhielt, so isolierte er sich doch nicht und begab sich nicht in eine resignierende Abseitigkeit, sondern er war immer dabei. Nur hatte er als schöpferischer Musiker von Anfang an einen eigenen Standpunkt bezogen, den er mit unbeirrbarem Eigenbewußtsein und einer betonten Selbstsicherheit eingenommen und nie verlassen hat. Dabei darf man Haas keineswegs als einen nur auf Sicherheit bedachten, ängstlich jeden Konflikt vermeidenden, stets konzessionsbereiten Charakter bezeichnen. In den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende gehörte schon eine gute Portion mutigen Fortschrittsgeistes dazu, in die

Schule des damals noch heiß und wütend umstrittenen Neutöners Max Reger zu gehen, der gerade mit seiner Affe-Schaf Sonate op. 72 die Münchener Kritik zur Weißglut gereizt hatte. Nun, der junge Kantorensohn aus dem schwäbischen Bayern „fühlte sich vom ersten Augenblick seiner Bekanntschaft bei ihm seelisch-menschlich und geistig-künstlerisch wohl geborgen“, wie der Fünf- undsiebzigjährige in seinen Erinnerungen an die Anfänge seiner künstlerischen Entwicklung freimütig bekannte. Auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Jahre 1909 hatte seine Violinsonate op. 21 die Aufmerksamkeit der Fachwelt erweckt, und mit seiner Berufung im Jahre 1911 als Lehrer für Komposition an die Hochschule Stuttgart war dann die feste Basis für die künstlerische Weiterentwicklung erreicht. 1921 gelang dann der Sprung als Hochschulprofessor nach München, der Stadt seiner menschlichen und künstlerischen Sehnsüchte, die dann auch bis zu seinem Lebensende fruchtbar tragender Grund seiner großen künstlerischen Entwicklung blieb.

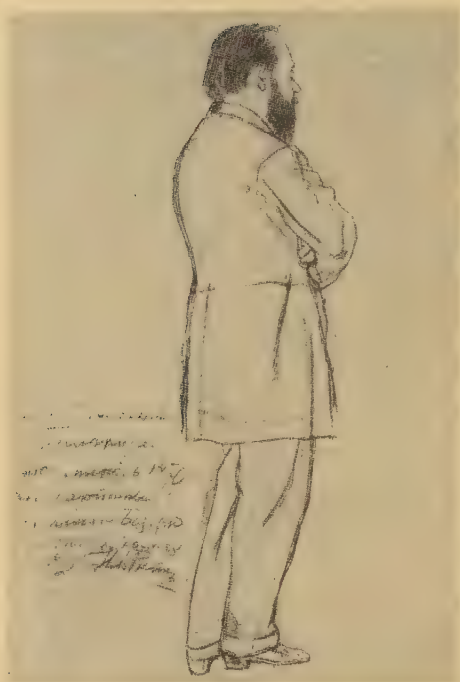
Im gleichen Jahr hatte Haas noch zusammen mit dem jungen Stürmer Paul Hindemith das erste Musikfest in Donaueschingen vorbereitet, das dann zum exklusiven Kampfplatz der Avantgarde wurde. Diese Atmosphäre war für Haas wesensfremd. Das starke pädagogische Element, das er vom Vaterhaus her im Blute trug und von früh an in ihm wirksam war, denn er war ja vor seiner musikalischen Laufbahn Volksschullehrer in München gewesen, hat ihn in festen Grenzen gehalten. Es hat ihn vor den Lockungen des Abenteuers und des Experiments zurückgehalten. Sein künstlerisches Postulat war: *„Derjenige, der Musik schreibt, die die Menschen nicht erfreut und der vor allem nicht an die Hörer denkt, ist kein Künstler. So haben die großen Alten gedacht, so denke auch ich.“* Hier spricht der reine Pädagoge Haas, der auch als schöpferischer Musiker ein Gegenüber, eine Gemeinde haben muß, um sich äußern und sich mitteilen zu können. Das Schaffen von Haas ist von dieser pädagogischen Verbindlichkeit getragen und geprägt. Wenn man sein langes, reiches Werkverzeichnis, durchsieht, so fällt das Übergewicht der Vokalmusik auf. Die großräumige Sinfonik fehlt völlig. Wo Haas sie einmal suchte, da war die „Heitere Serenade“ op. 41 das Ergebnis. Es genügt allein, einige Titel seines musikalischen Mikrokosmos zu nennen, „Eulenspiegel-leien“, „Grillen“, „Bagatellen“, „Hausmärchen“, „Schwänke und Idyllen“, um zu erkennen, wo die



Joseph Haas

Zeichnung von Gerda von Stengel

Bestimmung seines Schaffens liegt. Seine Musik erstrebte nicht eine weltmännische repräsentative Wirkung, sie sucht die Heimlichkeiten des inneren Menschen auf, die nicht im brennenden Licht des Tages stehen, sondern die geschützt in der Hausgemeinschaft der Familie oder eines gleichgesinnten Kreises blühen und gedeihen. Daher auch die vielen Kinderlieder und die dem häuslichen Musizierkreis zugedachte Spiel- und Kammermusik. Auch das Chorwesen erhielt von ihm wertvolles, neues Singgut. Und seine großen Oratorien wollen Volksoratorien sein und setzen eine gleichgesinnte Gemeinde voraus. Auch selbst seine beiden Opern „Tobias Wunderlich“ und „Die Hochzeit des Jobs“ drängen nicht in das grelle Rampenlicht des internationalen Theaterlebens, sondern erfüllen ihre Aufgabe mit dem gediegenen Maß an echter Volkstümlichkeit, die sich nicht billig anbietet, sondern Anspruch auf künstlerische Würde und Echtheit erhebt. Das Geheimnis der großen Reichweite seines Schaffens ist die niemals unsicher wirkende harmonische Geschlossenheit seiner Persönlichkeit, die sich in dem untrüglichen Form- und Klanggefühl kundtat. Seine Kunst suchte keine Extravaganzen, sie war aber auch nicht simpel. Deshalb stand sie auch immer außerhalb der Diskussion des Tages. An der Seite



Ilja Rjepin: Mili Balakirew

des Grabes von Max Reger auf dem Münchener Waldfriedhof fand Joseph Haas seine letzte Ruhestätte.

Joachim Herrmann

Mili Balakirew

Zur 50. Wiederkehr seines Todestages am 28. Mai Als Begründer der jungrossischen Schule und zeitweiliger Führer des sogenannten „mächtigen Häufleins“, in dem sich einige national gesinnte musikalische Neuerer in Rußland zusammengefunden hatten, hat sich Mili Balakirew besondere Verdienste erworben. Diese „Petersburger Schule“, wie sie bisweilen auch genannt wird, wurde vor rund hundert Jahren ins Leben gerufen. Ihr gehörten die fünf hervorragendsten Musiker jener Zeit an: Mili Balakirew, César Cui, Alexander Borodin, Modest Mussorgsky und als letzter, aber deshalb keineswegs geringerer, Nikolai Rimski-Korssakow. Diese „Novatoren“ bemühten sich, im Geiste Michail Glinkas, des „Schöpfers einer nationalen, nach Selbständigkeit ringenden Musikrichtung“, eine neue national-russische Musik zu entwickeln.

Mili Alexejewitsch Balakirew wurde am 2. Januar 1837 in Nishni Nowgorod geboren. Er erhielt von seiner Mutter die ersten Unterweisungen in der Musik. Nachdem er in Kasan begonnen hatte, Mathematik und Naturwissenschaften zu studieren, sattelte er auf Anraten von Alexander Ulibischew, dem in Dresden geborenen Sohn eines russischen Gesandten, zur Musik um. Im Hause Ulibischews fand Balakirew ein kleines Orchester vor, wodurch er die Instrumente und ihre Eigenschaften kennenlernte. Überdies hörte er hier viele russische Volkslieder, die ihn bei seinem Schaffen inspirierten. Schon mit 18 Jahren erntete er in Petersburg als Konzertpianist den ersten Lorbeer. Mit seinen Jugendkompositionen, einer Orchesterfantasie über russische Themen und einer Klavierparaphrase über das Terzett aus „Das Leben für den Zaren“, erzielte er große Erfolge. Michail Glinka war von den Erstlingswerken Balakirews so begeistert, daß er ihn als seinen Nachfolger bezeichnete. Glinka erkannte die hohen musikalischen Fähigkeiten Balakirews und war gleichzeitig erfreut, in ihm einen national gesinnten Charakter von Format zu entdecken. Daher nahm er sich seiner ganz besonders an und förderte das junge Talent, wo er nur konnte.

Nach dem 1857 in Berlin erfolgten Tode Glinkas übernahm Alexander Dargomyschsky die weitere Betreuung Balakirews. Er vermittelte ihm die Leitung der Konzerte der Russischen Musikgesellschaft, die er von 1867 bis 1870 innehatte. Wer also seine Werke aufgeführt haben wollte, mußte sich an Balakirew halten, der dadurch zum Mittler der Musik der Novatoren wurde. So trafen sich im Hause Balakirews die jungen Komponisten Borodin, Cui, Mussorgsky und Rimski-Korssakow. Das „mächtige Häuflein“ war entstanden und ist unter dieser Bezeichnung in die Musikgeschichte eingegangen. Beeinflußt von Glinka und Dargomyschsky einerseits und Berlioz, Liszt und Schumann andererseits erstrebten sie für das musikalische Schaffen der „neurussischen Schule“ ein neues Kunstziel. Die Bedeutung Balakirews gipfelt in der Tatsache, daß er als geistiger Initiator und zugleich als erster Repräsentant dieser russischen Musikreformation zu gelten hat.

Im Jahre 1862 gründete er mit Gabriel Lomakin, der den Gesangsunterricht und die Leitung der Vokalkonzerte übernahm, die „unentgeltliche Musikschule“, deren Instrumentalkonzerte er bis 1874 und dann wieder von 1881 an bis zu seinem in Petersburg erfolgten Tode dirigierte. Gleich-

zeitig war er von 1883 bis 1895 Direktor der Hof-sängerkapelle. Von seinen Werken seien genannt: die Musik zu „König Lear“, zwei Sinfonien, die sinfonischen Dichtungen „En Bohème“ und „Tamar“, die Ouvertüre „Russia“, ein Klavierkonzert und eine Chopin-Suite für Orchester. Hier sei auch erwähnt, daß das Chopin-Denkmal in Zelazowa Wola auf seine Anregung hin errichtet worden ist. Außer zwei eigenen Liederbändchen, die 1857 und 1896 erschienen, gab er 1866 eine wertvolle Sammlung russischer Volkslieder heraus. Als schwierigstes Virtuosenstück wurde seine „Orientalische Fantasie Islamey“ für Klavier weltberühmt. *Walter Dreßler*

Christoph Graupner

Zur 200. Wiederkehr seines Todestages am 10. Mai

Der aus dem Erzgebirge stammende *Christoph Graupner* ist ein wichtiger Kleinmeister in der Zeit des Barocks gewesen. Aus der Thomasschule zu Leipzig hervorgegangen, wo er bei Schelle und Kuhnau seine musikalischen Unterweisungen empfing, fand er bald den Weg zu emsiger kompositorischer Arbeit. Enge Freundschaft verband ihn vor allem mit Johann David Heinichen, dem späteren Dresdener Hofkapellmeister. Graupner ging zunächst nach Hamburg, wo er als Cembalist an der Oper bei Reinhard Keiser wirkte. Dann aber wurde Darmstadt seine Heimat, wo er bis zum ersten Kapellmeister aufstieg. 1722 trug man ihm sogar das Amt des Leipziger Thomaskantors an, nachdem Telemann darauf verzichtet hatte. Doch der Landgraf von Darmstadt gab ihn nicht frei. So wurde Johann Sebastian Bach der Nachfolger Kuhnaus. In Darmstadt hat Graupner eine umfassende Wirksamkeit entfaltet. Er schrieb Opern, über 1400 Kirchenkantaten, mehr als 100 Sinfonien, zahlreiche Kammermusik und bedeutende Klaviermusik. Ein so reiches Schaffen, nur mit dem von Telemann vergleichbar, erscheint uns heute kaum faßbar. Vieles davon ist natürlich im Sinne der Zeit Auftragskomposition gewesen und mag den Bedürfnissen des Tages entsprochen haben. Aber der Nachlaß, den heute die Landesbibliothek Darmstadt verwaltet, bietet Schätze in großer Zahl. Es ist erfreulich, daß in Verbindung mit der Stadt Darmstadt bei Bärenreiter wenigstens eine Reihe von „Ausgewählten Werken“ erschienen ist, die noch von Friedrich Noack herausgegeben wurde. Sie umfaßt eine Sinfonie, eine Ouvertüre, ein Fagott-Konzert und ein Violinkonzert. Es ist eigentlich verwunderlich, daß

in einer Zeit, die aufs stärkste für spielfreudige Barockmusik aufgeschlossen ist, noch nicht mehr von Graupner im Neu- oder Erstdruck vorliegt. Man muß einmal die feinzisielierten Partituren von Graupners Handschrift in der Hand gehabt haben, um zu beurteilen, mit welcher Sicherheit und Klarheit in der Konzeption die Werke entworfen worden sind. Nicht nur prächtige Themeneinfälle sind festzustellen, sondern auch ein oft überraschender Sinn für subtile Klangfarben in der Orchesterpalette. In seiner Kammermusik fesselt ein nobler melodischer Einschlag, der wohl an italienische Vorbilder gemahnt, aber doch auch sehr viele deutsche Züge trägt. Seine Suiten und Konzerte besitzen das typische Gepräge einer Gesellschaftskunst, die von einem spielmusikantischen Trieb geprägt ist. Die Klavierspieler können an den „Monatlichen Klavier-Früchten“ ihre Freude haben. Durchweg herrscht im Schaffen von Graupner jene solide Musikalität vor, die handwerklich gekonnte Arbeit mit geprägter Thematik und reizvoller Klangfärbung verschmilzt. Man sollte sich in unserer Musikpflege stärker auf Christoph Graupner besinnen. Er verdient es — 200 Jahre nach seinem Tode, der am 10. Mai 1760 erfolgte. *Günter Haufswald*

Alessandro Scarlatti

Zu seinem 300. Geburtstag am 2. Mai

Während der Sohn Domenico, Bachs und Händels Jahrgangsgenosse, trotz auch einiger Opern immer der Meister der Klavier„sonaten“ (genialer Impressionen) bleiben wird, dürfte der Vater Alessandro ungeachtet auch stattlicher Tastenwerke allzeit der siegreichste Melodist der Oper im Zeitalter von Lully, Steffani, Pallavicino, Keiser bleiben, dem nur Händel später hierin gleichkommen sollte. Der Maestro Alessandro, der sein Leben hindurch zwischen dem römischen Kirchenkapellmeister und dem Neapler Hofoperndirigenten pendelte, der in der Jugend den Gegenbar (Stollen, Abgesang, Abgesang) bevorzugte, in Reife und Alter aber „der“ Meister der Dacapo-Arie wurde, mußte mit Oratorien, dramatischen Kantaten und Opernwerken wieder gepflegt werden, nicht bloß mit ein paar strahlenden Favoritsongs aus Arienalben. Vor ein paar Jahren weckte die Einstudierung eines seiner heiteren Bühnenwerke in Göttingen die günstigsten Prognosen; es gilt einen der unerschöpflichsten und edelsten Belcantisten in „Festen schöner Stimmen“ zu neuer Klangherrlichkeit zu entbinden. Man weiß über ihn nicht allzu-

viel persönlich. Daß er dem jungen Hasse, der ihm Quantzens Besuch annoncierte, abwinkte: „*Laß mich mit diesen deutschen Bläsern in Frieden, sie intonieren doch alle unrein!*“, war gewiß nicht unfreundlich gemeint, sondern entsprang nur behaglicher Bukolik eines Sizilianers, dem die köstlichen Cremonesergeigen sein südländisches Klangideal verkörperten — nachher hat er den berühmten Flötenmeister denkbar freundlich aufgenommen. Einer seiner hübschesten Charakterzüge verdient aber doch festgehalten zu werden, die Bemerkung, als Legrenzis Oper „Odoaker“ mit Einlagen von Scarlatti gedruckt wurde: er füge jeder dieser Zusatzarien ein Sternchen bei, „*damit die Schwächen derselben nicht etwa ein ungünstiges Vorurteil gegen den Maestro Legrenzi erwecken möchten, dessen unsterbliche Verdienste niemand tiefer empfinden kann als ich*“ — ein rühmlicher Beweis der Bescheidenheit gegenüber dem um ein Dritteljahrhundert älteren Vorgänger. Der Typ seiner hymnischen Sologesänge mit obligat konzertantem Instrument hat auf Bach, seine Kantatendramatik, die sich schier zu Kurzopern konzentriert, bei Händel steigernde Fortsetzung gefunden; er gehört mit Corelli zu den ragenden Vertretern einer hochbarocken Klassizität, der nichts Altfränkisches, nichts Verstaubtes nachgesagt werden kann.

Hans Joachim Moser

BLICK IN DIE WELT

Kammermusik in Australien

Daß in Australien ein breites und kritisches Publikum für Kammermusik vorhanden ist, ist der Ausdauer der Musica-Viva-Society zu verdanken, die als führende Kammermusik-Organisation im australischen Commonwealth anerkannt ist. Tatsächlich ist es die einzige Gesellschaft, die Kammermusik auf breiter Skala anbietet und damit ganz Australien erfaßt. Musica-Viva in Australien war die Idee eines Wiener Musikers, der in Sydney seine zweite Heimat gefunden hatte. Das erste Konzert wurde am 8. Dezember 1945 gegeben und bestand aus einem besonders vorbereiteten Programm von Kammermusik, das von 16 einheimischen Musikern dargeboten wurde. Wenig später wurde ein Musica-Viva-Streichquartett gegründet, das Konzerttourneen in Australien veranstaltete. Innerhalb einer kurzen Zeit wurden Pläne für eine Ausdehnung der Musica-Viva-Society und für die Einrichtung von Abonnementskonzerten sowohl in Sydney wie auch in Melbourne und Adelaide gemacht. Man nahm noch

einen Pianisten in die Gruppe auf, und allmählich stellte man ein großangelegtes Repertoire der verschiedensten Kammermusiken zusammen. Es mag für den Leser interessant sein, daß Melbourne etwa 600 Meilen südlich von Sydney und Adelaide weitere 600 Meilen westlich von Melbourne liegt. Die Entfernungen zwischen den großen Zentren Australiens sind also sehr groß. Von 1946 bis Ende 1951 stellte dieses Musica-Viva-Ensemble die Programme für die eigenen Konzerte der Gesellschaft und unternahm außerdem ausgedehnte Reisen durch Australien. Vor einem großen Publikum, in kleinem Kreis, vor Erwachsenen und Kindern, in großen und kleinen Städten wurden Konzerte veranstaltet. Es war Pionierarbeit, denn Kammermusik war für so manchen ein noch neues und unerforschtes Gebiet. Selbst sogenannte Musikliebhaber und mit Orchestermusik vertraute Hörer, mußten erst „überzeugt“ werden, um an einem Kammermusikkonzert teilzunehmen. Während dieser fünf Jahre war das Musica-Viva-Kammermusikensemble in Sydney wohl die einzige hauptberuflich tätige Gruppe der Welt, die keinerlei Unterstützung in der Art von Subventionen oder Förderungen erhielt. Im Jahre 1950/51 gingen die Lebenshaltungskosten in Australien derart in die Höhe, daß die Konzerteinnahmen die ständig wachsenden Kosten der Gesellschaft nicht ausgleichen konnten und den steigenden Lohnforderungen der fünf Künstler nicht gerecht werden konnten. Anfang 1952 stellte die Gesellschaft ihre Arbeit ein. Jedoch blieb der Vorstand im Amt und wartete auf die Gelegenheit, wieder tätig sein zu können. Dies geschah Mitte 1954, als in Zusammenarbeit mit der „New Zealand Federation of Chamber Music Societies“ und dem „Bond van Kunstkringen“ in Indonesien Pläne für die Heranziehung von ausländischen Musikergruppen zu Konzerttourneen gefaßt wurden. Dadurch waren Australien, Neuseeland und Indonesien seit 1955 in der Lage, ihren Ländern Kammermusik zu bieten, und Musica-Viva imstande, die Arbeit wieder aufzunehmen, um zur Entwicklung des musikalischen Geschmacks und Interesses in Australien beizutragen.

Die erste Saison nach dem neuen Verfahren war ein Anreiz. Das „Come-back“ der Musica-Viva wurde wärmstens begrüßt. Anfang 1955 kam das erste Quartett aus Übersee, das Pascal-Quartett, herüber. Es hatte einen großen Erfolg zu verzeichnen. Dem Pascal-Quartett folgten weitere Gruppen aus Übersee, so im Jahre 1955 das Koeckert-

Quartett aus München, 1956 das Pascal-, das Lasalle-Quartett aus Cincinnati, das Robert-Masters-Quartett aus Großbritannien, 1957 das Parrenin-Quartett aus Paris und das Smetana-Quartett aus Prag, 1958 das Alma-Trio aus Los Angeles und das Amadeus-Quartett aus London. Obwohl die Musica-Viva-Society heute in Sydney, Melbourne und Adelaide 2000 Mitglieder zählt, reicht dies nicht aus, um Verträge mit Künstlern aus Übersee von 30 bis 60 Konzerten im Jahr zu garantieren. Darum besteht für Musica-Viva die Notwendigkeit, mit anderen Organisationen in Verbindung zu treten. Die beiden wichtigsten sind einmal die „Australian Broadcasting Commission“, die größte konzertveranstaltende Körperschaft in Australien, die jedoch die Kammermusik als ein Ressort der Musica-Viva betrachtet; zum zweiten der „Arts Council of Australia“, der die Zentren des Landes ständig mit künstlerischen Ereignissen aller Art versorgt.

Wenn auch der Hauptteil der Musica-Viva-Saison den Darbietungen der Künstler aus Übersee gilt, so heißt das keineswegs, daß die einheimischen Künstler übergangen werden. Es gibt aber in ganz Australien nicht ein einziges ständig hauptberuflich tätiges Kammermusik-Ensemble. Die meisten Musiker verdienen ihren Lebensunterhalt in Orchestern und als Lehrer. Daher haben sie nur wenig Zeit, Kammermusik auszuüben. Dennoch ist es erstaunlich, wieviel ihrer knapp bemessenen Zeit der Kammermusik gewidmet ist. Und sehr oft gilt ihre Aufmerksamkeit weniger dem Standard-Repertoire, als dem weniger Bekannten, dem Zeitgenössischen. Der Gedanke, später vielleicht wieder ein ständiges professionelles Streichquartett zu gründen, ist keineswegs in Vergessenheit geraten. Ein solches Quartett könnte Australien sowohl in Neuseeland und Indonesien wie auch in anderen Ländern vertreten. Es bereitet keine Schwierigkeiten, einen Kontakt mit Neuseeland auch auf Fidschi und Honolulu auszudehnen, und Indien liegt nicht weit von Indonesien entfernt. Tatsächlich sind auch schon Konzerte in diesen Gegenden veranstaltet worden. In Südafrika besteht ebenfalls eine Musica-Viva, die engen Kontakt mit der australischen Organisation hält. Ebenso sind Verbindungen mit Kanada aufgenommen worden. Dadurch werden einmal neue Gebiete für Künstler aus den altbekannten musikalischen Zentren der Welt erschlossen, zum anderen bieten sich künftige große Möglichkeiten für die australischen Künstler. Musica-Viva spielt nicht nur im eigenen Land eine wichtige Rolle, sie leistet zu-

sammen mit ihren Kollegen in Neuseeland und Indonesien einen beachtlichen und wachsenden Beitrag zur Welt-Kammermusik.

Alphons Silbermann

ZUR ZEITCHRONIK

Bach-Preis 1960

Wolfgang Fortner empfing aus der Hand des Hamburger Kultursenators Dr. Biermann-Ratjen den mit 10.000.— DM dotierten Bach-Preis der Hansestadt. Der Senator begnügte sich in seiner Laudatio nicht mit allgemeinen Lobreden. Er ging auf die Motive der Verleihung von Staatspreisen im Prinzipiellen und Besonderen ein. In diesem Falle habe die ausdrückliche Absicht bestanden, den Blick über das Gewohnte zu erheben. Mit bemerkenswerter Sachkenntnis würdigte Dr. Biermann-Ratjen das kompositorische Werk Fortners, das sich durch aus strengen Strukturen gewonnenen irrationalen Gehalt auszeichne.

Der Geehrte hat Verständnis für Extreme, ohne selber extrem aufzutreten. Er ist dem sehr Alten und dem sehr Neuen gleichermaßen zugeneigt, bindet es aber nicht zu verschwommenen Synthesen, sondern läßt die Einflüsse in aller Klarheit und Erkennbarkeit hinter dem neugeschaffenen, klanglich immer transparenten, formal stets durchschaubaren Werk bestehen. Zum Bach-Jahr 1950 schrieb er eine Phantasie über b-a-c-h für zwei Klaviere, neun Soloinstrumente und Orchester, in der die Folge b-a-c-h Teil einer Zwölftonreihe ist. Im vergangenen Jahre erklang über den Norddeutschen Rundfunk eine Kantate, die Fortner im Auftrage dieses Senders komponiert hatte: „Chant de Naissance“, der „Gesang des Werdens“, nach Saint-John Perse. In diesem Werk steht einem Madrigal für fünfstimmigen Chor, Bläser, Harfe und Schlagzeug eine Berceuse für Sopran, Solo-Violine und Streichorchester gegenüber, zum Archaistischen kontrastiert die subjektive Empfindung. Bach und Zwölftonreihe, Strenge und Espressivo: das sind hier unvermischte, wenngleich verarbeitete Gegensätze.

In seinem Hamburger Festvortrag analysierte Fortner mit didaktischer Genauigkeit die C-Dur-Invention von Bach, um dann überraschend und beinahe kämpferisch zu seinem eigenen Credo vorzustößen: „Das Alte kennen, um es nicht nachzuahmen!“ Er ahmt nicht nach, sondern trägt „die schöpferische Spannung zur Tradition“ konstruktiv aus. Seine Erfahrungen hierbei gibt er weiter als Pädagoge: somit deckte sich der Ent-

scheid des Kollegiums auch mit der Gepflogenheit, gleichzeitig Vertreter der jungen Generation durch Stipendien auszuzeichnen. Die Wahl fiel auf den in Lübeck wirkenden Organisten *Manfred Kluge* und den als Lehrer an der Hamburger Musikhochschule wirkenden *Werner Krützfeldt*.

Claus-Henning Bachmann

Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten

Der 9. Internationale Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik, der die einzige derartige Veranstaltung in Deutschland ist, wird in diesem Jahre vom 6.—20. September wieder in München durchgeführt. Er umfaßt diesmal die Fächer Gesang, Klavier, Flöte, Horn und Duo Violine-Klavier. Gegenüber den bisherigen Wettbewerben wurden die Preise beträchtlich erhöht und vermehrt. Im Fach Gesang werden die weiblichen und männlichen Teilnehmer für sich getrennt prämiert. Die Anerkennungsurkunden sind fortgefallen. Verlockend für die Preisträger ist ein Auftreten in einer Fernsehsendung. Weiter hat die Deutsche Grammophon-Gesellschaft Schallplattenaufnahmen in Aussicht gestellt, außerdem sind die Preisträger noch vom Mozarteum in Salzburg zu einem Konzert im Rahmen der dortigen Sommerakademie eingeladen. Erstmals ist eine obligatorische Orchesterprüfung eingeführt für die Teilnehmer, die für die Zuerkennung eines Preises in Aussicht genommen sind. Die Jury ist wieder aus bedeutenden internationalen Künstlern zusammengesetzt.

J. H.

Symposium für alte Musik

Die Stadt Krems an der Donau lädt für die Zeit vom 22. Mai bis 1. Juni zu einem „Symposium für alte Musik“ ein. Alte Musik — die Musik der Gotik und der Renaissance — kannte noch nicht den Begriff des Publikums, der entstand erst Jahrhunderte später. Damals musizierte man um des Musizierens willen, und wenn auch die sakrale Musik dem Preise Gottes und die weltliche Musik der Verherrlichung eines Fürsten oder einer Dame diente, so spielten die Musizierenden doch zum guten Teil und vielfach überhaupt für sich selber. Aus diesem Geist des alten Musizierens heraus wurde nun die Idee des Symposiums für alte Musik in Krems geboren. Diese Idee ist, daß nicht nur von den Musikern, sondern in erster Linie für die Musiker musiziert wird, daß die alte Ensemblekunst in Gegenwart musikverständiger Zuhörer

gepflegt wird und daß die eigentlichen Aufführungen erst in den letzten Tagen als Krönung der Veranstaltung vor einem größeren Publikum stattfinden. Es werden hier Werke, die zeitlich zwischen der berühmten Messe von Machaut (1365) und dem Tode von Josquin de Près (1521) liegen, aufgeführt werden. Für die mitwirkenden Teilnehmer sind in erster Linie auch die kunst- und musikhistorischen Vorträge gedacht. Daneben stehen Gastkonzerte auswärtiger Ensembles für alte Musik auf dem Programm. Neben den musikalischen Aufführungen und Vorträgen finden die Besucher des Symposiums die Möglichkeit, im Rahmen kunsthistorischer Fahrten in die Stifte und Schlösser der Umgebung einen Teil der im Vorjahr bei der Gotik-Ausstellung gezeigten Werke an ihrem normalen Standort zu sehen und gleichzeitig einige der schönsten und wertvollsten Bauwerke Österreichs unter sachkundiger Führung kennenzulernen.

Händeltage 1960

Im Händelgedenkjahr 1959 hat die Göttinger Händelgesellschaft in einer repräsentativen Festspielwoche das ganze Werk Händels in beispielhaften Werken darzustellen versucht. Außer der bis dahin nicht aufgeführten Oper „Ariodante“ und Erstaufführung von Trio-Kantaten wurde ein neuartiger Versuch gemacht durch die szenische Aufführung des Oratoriums „Belsazar“ in der Kirche. Der Versuch hat eine lebhafte Erörterung hervorgerufen, die die Göttinger Händelgesellschaft zu der Überzeugung gebracht hat, daß dieser Weg zu fruchtbaren Möglichkeiten führen kann, Händels geistliche Oratorien einer breiteren Hörerschaft nahezubringen. Die Vorbereitungen für die szenische Aufführung eines weiteren geistlichen Oratoriums in der Kirche sind für 1961 in Angriff genommen.

Im Jahr 1960 plant die Göttinger Händelgesellschaft vom 1.—4. 7. Händeltage mit konzertanten Darbietungen. So soll in einem Kammerkonzert die Erstaufführung der Trio-Kantate „Clori, Tirsi, Fileno“ erfolgen, die, weil sie als Fragment überliefert ist, noch nicht wieder aufgeführt wurde. Ferner ist die Aufführung einer Jugendkomposition von 1696 „Drei deutsche Arien“ vorgesehen sowie die noch unedierte Trio-Sonate für Oboe und Geige. Ferner soll unter Mitwirkung des Norddeutschen Rundfunks erstmalig die Erstfassung des Sänger-Oratoriums „Il Trionfo del Tempo“ von 1708 konzertant aufgeführt werden. Überdies ist ein wissenschaftlicher Vortrag von Jens Peter

Larsen vorgesehen, der mit Händels Musik zu dem Schauspiel „Alceste“ umrahmt wird, die bisher, soweit bekannt, noch nie gebracht worden ist, nicht einmal zu Händels Zeiten, da das Schauspiel „Alceste“, zu dem sie geschrieben war, nicht aufgeführt worden ist. Hainberg-Serenade und eine Aufführung des „Messias“ beschließen die Tage.

Kalender der Festspiele

Mai

Wiesbaden: Mai-Festspiele, 1.—22.
 Schwetzingen: Festspiele, 5.—29.
 Lüdenscheid: Musikfest, 7.—8.
 Elman: Musiktage, 8.—15.
 Florenz: Maggio Musicale, 8. 5.—30. 6.
 Prag: Musikalischer Frühling, 11. 5.—5. 6.
 Düsseldorf: Mozartfest, 14.—22.
 Heilbronn: Kirchenmusiktage, 15.—29.
 Bordeaux: Musikfest, 20. 5.—5. 6.
 Schaffhausen: Bachfest, 22.—29.
 Salzburg: Musikalischer Frühling, 26. 5.—6. 6.
 Lübeck: Chormusiktage, 26.—29.
 Bergen: Musikfest, 27. 5.—12. 6.
 Stockholm: Musikfest, 28. 5.—14. 6.
 Wien: Festwochen, 28. 5.—26. 6.
 Brüssel: Festspiele, Mai—Juni

Juni

Helsinki: Musikfest, 7.—18.
 Greifswald: Bach-Woche, 9.—15.
 Straßburg: Musikfest, 9.—23.
 Köln: Zeitgenössische Musik IGMM, 10.—19.
 Holland: Festival, 15. 6.—15. 7.
 Würzburg: Mozartfest, 17. 6.—2. 7.
 Granada: Musikfest, 24. 6.—4. 7.
 Nürnberg: Orgelwoche, 25. 6.—3. 7.
 Zürich: Festwochen, Juni

Juli

Darmstadt: Zeitgenössische Musik, 6.—17.
 Nervi: Ballettfest, 8.—28.
 Aix-en-Provence: Musikfest, 9.—31.
 Dubrovnik: Sommerfestival, 10. 7.—24. 8.
 Bregenz: Festspiele, 22. 7.—20. 8.
 Bayreuth: Festspiele, 23. 7.—25. 8.
 Santander: Musikfest, 25. 7.—31. 8.
 Salzburg: Festspiele, 26. 7.—31. 8.
 Hitzacker: Musiktage, 30. 7.—7. 8.

August

München: Opernfestspiele, 7. 8.—9. 9.
 Luzern: Musikfestwochen, 13. 8.—7. 9.
 Edinburgh: Musikfestival, 21. 8.—10. 9.



Otto Klemperer

Zeichnung von Gerda von Stengel

PORTRÄTS

Otto Klemperer 75 Jahre

Als Fünfundsiebzigjähriger darf der Dirigent Otto Klemperer, geboren am 15. Mai, das Recht für sich in Anspruch nehmen, nur noch das für ihn selbst Wesentliche zu interpretieren und seine Eigenart vorwiegend an den großen symphonischen Werken zu beweisen. An dieser seiner Eigenart hat sich im Vergleich zu früher gar nicht so viel geändert; denn noch immer kommt es ihm beim Musizieren auf Strenge und Klarheit an; noch immer gilt es, dem Schlandrian den Kampf anzusagen und jenen Arbeitsfanatismus zu bewahren, der ihn seit jeher für manches Orchestermitglied so unbequem werden ließ und ihn veranlaßt, sogar bei bekanntesten Beethoven-Sym-



Iwan Schönebaum

Foto: Bähr

phonien unerbittlich auf einer Höchstzahl von Proben zu bestehen. Das künstlerische Resultat hat solche Forderung noch stets gelohnt.

Mancherlei Verpflichtungen hat sich Klemperer gerade während der letzten Jahre wieder versagen müssen; besonders bedauerlich, daß er auch seine bereits fest gegebene Zusage, für die Bayreuther Festspiele 1959 die Leitung der „Meistersinger“ zu übernehmen, aus Gesundheitsgründen nicht einhalten konnte. Wenn auch die körperlichen Kräfte bei ihm keineswegs unbegrenzt sind, so weiß er doch genau, was er sich jetzt noch zutrauen darf und wo nunmehr sein primärer Aufgabenbereich liegt. Auf der Höhe der Mannesjahre war er zwischen 1925 und 1933 ein überzeugter und überzeugender Vorkämpfer der Moderne, der in fast jedes seiner Programme Werke von Schönberg, Hindemith oder Strawinsky einbaute und in der damaligen Berliner Krolloper ein ebenso wagemutiges wie experimentierfreudiges Musiktheater pflegte. Nun aber, im hohen Alter, muß ihm in erster Linie daran gelegen sein, die künstlerische Ernte seiner nachschöpferischen Fähigkeiten in die Scheuer zu bringen. Der Weg von Bach zu Beethoven, der auch die Stufen Händel-Haydn-Mozart

miteinschließt, wird für ihn in gleicher Weise bestimmend wie die weiteren Gipfel in der geschichtlichen Entwicklung, die für ihn Brahms, Bruckner und Mahler heißen. Und so sind die (leider selten gewordenen) Konzerte mit Klemperer auch heute noch unvermindert festliche Abende der Musik, in denen abseits aller Unverbindlichkeit der wahre Kern des menschlichen Seins aufleuchtet.

Werner Bollert

Iwan Schönebaum 80 Jahre

Iwan Schönebaum wurde am 3. Mai 1880 in Dresden geboren. In dankbarer und lieber Erinnerung an seine Lehrer und Vorbilder Max Reger, Stephan Krehl, Hans Sitt, Robert Teichmüller, Hugo Riemann und Carl Adolf Martiensßen stellte er sich in den Dienst der Musikerziehung unsrer Jugend. Diese Tätigkeit wurde 1933 auf zwölf Jahre unterbrochen. Nach 1945 widmete er sich erneut musikpädagogischen Aufgaben, zuletzt an der Staatlichen Akademie für Musik und am Konservatorium Dresden. Unter seiner pädagogischen und organisatorischen Leitung erwachsen seit über sieben Jahren die jährlich siebzig „Dresdner Schulkonzerte“ zu einem als vorbildlich anerkannten Jugenderziehungswerk. Seine kompositorische Tätigkeit erstreckte sich vor allem auf das Gebiet des Liedes, des Chor- und Bühnenwerkes. Hierzu zählen die „Lieder der Zeit“, die Goethe-Kantate „Deutscher Parnas“ für Bariton, Chor und Orchester, das Mysterium „Kain und Abel“, die musikalische Legende „Die silberne Laute“. An Kammermusik und Orchesterwerken stammen aus jüngster Vergangenheit Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott in F-Dur sowie die Suite „Aus zwei Jahrhunderten“.

r.

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Musische Bildungsstätte Remscheid

Seit ihrer Eröffnung im Herbst 1958 konnte die Musische Bildungsstätte Remscheid 21 Vier- und Zweiwochen-Grundkurse für Jugendleiter, Heim-erzieher, Pädagogen, Wohlfahrtspfleger, Studenten und andere haupt- und ehrenamtliche Führungskräfte der Jugendarbeit durchführen. Neben den eigenen Kursen fanden bedeutsame Tagungen und Fachkonferenzen von Arbeitsgemeinschaften und Ausschüssen auf dem Gebiet der Erziehung und Bildung sowie von parlamentarischen Vertretungen statt. Auch das Ausland zeigt durch zahlreiche Besuche von Jugendvertretern (Afrika, England,

Die Folkwangschule Essen spielte Honeggers „König David“



Frankreich, Japan, Niederlande, Skandinavien, Südamerika, USA) sein lebhaftes Interesse.

Im Jahre 1960 sind in der Musischen Bildungsstätte Remscheid 13 Zwei- und Vierwochenkurse vorgesehen, die vielgestaltiger Arbeit vorbehalten sind.

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Neue Ausgabe der Mozart-Briefe

Die *Internationale Stiftung Mozarteum* hat im Jahre 1958 beschlossen, eine definitive Ausgabe der gesamten Korrespondenz der Familie Mozart zu veranstalten und damit Otto Erich Deutsch und den Unterzeichneten beauftragt. Die Arbeiten sind nunmehr so weit fortgeschritten, daß mit der baldigen Drucklegung des ersten der vier Textbände, denen ein Kommentarband folgen wird, zu rechnen ist. Ein Appell an Bibliotheken und Sammler, Photokopien allenfalls vorhandener, noch unpublizierter Stücke zur Verfügung zu stellen, ist an die wichtigsten Adressen in der ganzen Welt versandt worden.

Hier sei in kurzem auf einige allgemein interessierende Einzelheiten hingewiesen. Was zunächst den zeitlichen Umfang betrifft, so werden die Briefe etwas mehr als ein Jahrhundert umfassen (der erste Brief Leopolds an den Augsburger Buchdrucker J. J. Lotter von 1755, der letzte Brief von Carl Mozart an Alois Taux von 1857). Aus den Briefen der Familie nach Mozarts Tod werden nur jene Stellen gebracht, die in persönlicher oder sach-

licher Beziehung zu Mozart stehen, wobei nicht unwichtige nachträgliche Mitteilungen erfaßt werden, wobei aber auch über die Geschichte der Überlieferung seiner Werke ebenso wie seiner Briefe interessante Angaben gewonnen wurden. Da des Vaters Leopold Briefe hier zum allerersten Male vollständig veröffentlicht werden (der erste Hagenauer-Brief vom 3. Oktober 1762 hätte sonst bald sein hundertjähriges Jubiläum der editorialen Vergessenheit feiern können), wird diese Sammlung schon äußerlich sich von allen bisherigen gründlich unterscheiden und auch für Fachleute einen ganz anderen und endlich vollständigen Eindruck von den Personen vermitteln, die sich um Wolfgang Amadé Mozart gruppieren, angefangen von seinem Vater, der sich besonders in den Hagenauer-Briefen als ein vielseitig interessierter Reisender zeigt, der neben seiner wahrhaftig ausgiebigen Impresariotätigkeit nicht nur für die Sehenswürdigkeiten im touristischen Sinn, sondern auch für das wirtschaftliche Leben der besuchten Länder interessiert war. Ja, diese seine Vielseitigkeit geht so weit, daß die von ihm in diesen Briefen ausgeschrieben medizinischen Rezepte nach den ersten Mitteilungen eines pharmakologischen Sachverständigen interessante Aufschlüsse über therapeutische Methoden im Europa des 18. Jahrhunderts bringen.

Die neue Ausgabe wird aber auch dadurch von den bisherigen verschieden sein, daß nicht nur Briefe, sondern auch alle sonstigen Aufzeichnungen, also vor allem die Tagebücher und Reise-

notizen, eingereiht in die chronologische Reihenfolge der Briefe, veröffentlicht werden.

Wir sind bestrebt, eine Sammlung aller von Leopold Mozart und allen seinen Angehörigen bis zu seinen Enkeln selbst geschriebenen Briefe und Aufzeichnungen zu geben, die zum ersten Male eine historisch zusammenhängende Dokumentation ermöglichen und damit der Forschung die Grundlage geben sollen, die bisher entweder überhaupt nicht vorhanden oder an vielen Stellen zerstreut war. Mehr als man vielleicht vermutet, ist dabei auch die rein philologische Arbeit einer textlich einwandfreien Wiedergabe nötig geworden: das 18. Jahrhundert, angefangen von Nissens Abdrucken der Briefe in seiner Biographie, nahm es bekanntlich mit der Textkritik nicht sehr genau; unwillkommene Stellen wurden ausgelassen. Es wird nun versucht, einigen Strichen Nissens auf den Originalen photographisch beizukommen. Aber auch textliche Genauigkeit erschien weniger wichtig, als sie uns heute selbstverständlich geworden ist. Zahllose orthographische Kleinigkeiten kommen bei der Revision immer wieder zum Vorschein: sie sind nicht ganz nebensächlich, wenn man daran denkt, daß beispielsweise die Anrede „du“ von den meisten Herausgebern bisher immer als „Du“ wiedergegeben wurde, eine im 18. Jahrhundert ungewöhnliche und um so unwahrscheinlichere Schreibweise, wenn man sich erinnert, was der Vater dem Sohn in diesen Briefen zu sagen für notwendig gefunden hat.

Ich möchte diesen kurzen Hinweis jedoch nicht schließen, ohne auch hier mit der ganzen Dringlichkeit des verantwortlichen und passionierten Herausgebers zu bitten, Bibliotheken und Sammler möchten dieser Ausgabe gedenken und Photokopien jener Briefe oder Aufzeichnungen einsenden, die etwa noch nicht publiziert sind. Erst kürzlich haben wir einige beglückende Überraschungen erlebt: es gibt aber sicher noch andere!

Wilhelm A. Bauer

HISTORISCHE STREIFLICHTER

Theodor Storm als Komponist

Theodor Storm, einer der bedeutendsten deutschen Dichter des vergangenen Jahrhunderts, hat sich zeit seines Lebens als Dirigent und Leiter großer selbstgegründeter Chöre und Orchester sowie als Komponist betätigt. Die meisten Leser seiner Werke wissen von dem „Musiker Storm“ nur wenig. Für sie ist Storm der große Dichter, der sie mit seinen Novellen und Gedichten in seinen Bann

zieht. Das ist verständlich, denn Storms dichterische Werke sind die Träger seines Ruhmes.

Es genügen wenige Worte, um ein klar profiliertes Bild des Musikers Theodor Storm zu zeichnen. Als Sänger war er mit einer schönen Naturstimme begabt und bis in sein Alter hinein bestrebt, sich gute stimmpsychologische Kenntnisse anzueignen. So durfte er in einem Brief an seinen Sohn Ernst vom 28.7.1869 von sich sagen: *„Seltsam, junge und alte, schöne und häßliche Weiber und Männer bezaubere ich durch meinen Gesang.“* Als Klavierspieler war er so weit geübt, daß er *„Beethovens f-moll-Sonate recht brav spielen konnte.“* Seine Dirigierkunst wurde von dem erfahrenen Chorpraktiker Professor Mosche geschult und gefördert, der ihm während seiner Schulzeit auf dem Lübecker Katharineum auch die ersten musiktheoretischen Kenntnisse vermittelt hatte. Wenn diese auch vorerst gering gewesen sein mögen, so suchte Storm sie doch durch dauernde Arbeit zu ergänzen. So unterzog er sich noch im Alter von 51 Jahren der Mühe, Unterricht in Harmonielehre zu nehmen. Seinen vornehmen Geschmack bewies er in der Beurteilung der Werke Mozarts, Bachs, Beethovens, Webers, Mendelssohns und Wagners. Manche Äußerungen in seinen Briefen an seine Frau, Eltern und Freunde deuten darauf hin, daß er sich auch als Komponist betätigte, jedoch war bis zur jüngsten Vergangenheit kaum eine seiner Kompositionen bekannt. Erst jetzt sind zwei Lieder aufgefunden worden, die schon als verloren galten. Storms Lübecker Schulfreund Ferdinand Röse war eine Zeitlang Mitarbeiter eines im Verlage Hallberger, Stuttgart, erschienenen *„Lustigen Volkskalenders für alle Länder deutscher Zunge“* mit dem Haupttitel *„Der Pilger durch die Welt“*. Darin findet sich im Jahrgang 1844 eine mit Holzschnitten verzierte Erzählung *„Vetter Michels Eisenbahn, eine unglaublich wahre Geschichte des Herrn Magister Antonius Wanst“*. Auf Seite 13/14 steht eine Komposition Theodor Storms unter dem Titel *„Ein Lied, welches der Herr Magister Anton Wanst sang, als er den letzten Brief Vetter Michels gelesen hatte.“* Die zweite erhalten gebliebene Liedkomposition Storms stammt aus einem Album, das sich im Besitz eines noch lebenden Storm-Enkels befindet. Storm schenkte sie im Mai 1854 seiner Frau Constanze zum Geburtstag. Es ist die Romanze *„Das Jägermädchen“* für eine hohe Stimme mit Klavier nach einem Text des pfälzischen Dichters Karl Christian Tenner. Ein Vergleich zwischen Theodor Storm und dem Dichterkomponisten Peter Cornelius wäre unangebracht.



Theodor Storm: „Das Jägermädchen“

Eher noch würde man Storm mit Friedrich Nietzsche, der zwei Klaus-Groth-Lieder komponierte, vergleichen können. *Otto von Fisenne*

Otto von Fisenne

MISZELLEN

Die Deutsche Welle

Die Institution der Deutschen Welle, einer sogenannten „Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland“ im Kurzwellendienst, ist hierzulande wenig bekannt. Wer aus dem Ausland kommt und mit Deutschen über die Programme der Deutschen Welle sprechen möchte, muß erfahren, daß man die Sendungen dieser Welle in Deutschland selbst praktisch nicht hört, weil man sie nicht hören kann. Dennoch sollte auf die Arbeit hingewiesen werden, die sich innerhalb der westdeutschen Rundfunk-Sender einen eigenen Charakter bewahrt und von vielen Deutschen, aber auch Ausländern in der ganzen Welt verfolgt wird.

Die Konkurrenz, der sich die Deutsche Welle gegenüberstellt, ist sehr groß. Überall kann man die örtlichen Sender hören, die in ihrer Struktur oft der des deutschen Rundfunks an Lebendigkeit voraus sind. Hinzu kommt, daß man auf der Kurzwelle nur eine winzige Stelle einnimmt, die zu

finden nicht leicht ist. Man muß also Programme bieten, die den Hörer festhalten. Viele wollen natürlich wissen, was in ihrer Heimat vor sich geht. Man muß diesen berechtigten Wünschen entgegenkommen, ohne deshalb an Niveau zu verlieren, etwa in „Heimat-Schnulzerei“ zu verfallen.

Täglich werden zehn dreistündige Sendungen ausgestrahlt, d. h. also: man muß minutiös arbeiten, die Überlappungen müssen exakt sitzen, denn der Tag hat nur 24 Stunden. Das dreistündige Programm wird nach zehn verschiedenen Richtungen gesendet, nach Fern- und Nahost, Japan und Mittelost, Afrika und Westafrika, ferner Nordamerika Ost und West sowie Süd- und Mittelamerika. Zusätzlich wird von Ende März ab ein zweites Programm in Arabisch, Englisch, Französisch, Spanisch und Portugiesisch von eineinhalb Stunden Dauer ausgestrahlt, da die Programme der Deutschen Welle allgemein Zustimmung gefunden haben. Es ist erstaunlich, wie sehr man Anteil nimmt an der Gestalt dieser Programme. Die Zuschriften geben ein klares Bild. Man hört sehr genau hin, wenn man die Deutsche Welle angestellt hat. Anders sind die kritischen wie zustimmenden Hörerbriefe nicht zu erklären.

Die Musik nimmt zwischen zwei Drittel und drei Viertel der gesamten Sendezeit ein. In einem Interview mit dem Leiter der Musikprogramme, *Erich Winkler*, erfuhren wir das hier herrschende Arbeitsprinzip. Entscheidend bleibt, wie man die Sendungen „serviert“: man muß den Hörer sofort packen, schon die Ansage ist ausschlaggebend. Unaufdringlich, unterhaltsam, amüsant, vor allem stets locker, niemals steif, das ist hier Devise. Man muß ein verbindliches Bild dessen, was in Deutschland vor sich geht, dem in Übersee lebenden Hörer ohne Doktrin bieten.

Jede Art von Hörer will angesprochen sein. Das Programm-Schema, das man auch aus diesem Grunde beibehalten muß, sieht wie folgt aus. Sonntags wechselt Unterhaltungsmusik mit Musikschrätselraten und Tanzmusik, an besonderen Feiertagen gibt es natürlich entsprechende Sendungen, etwa Bach-Kantaten. Das Schrätselraten, das auf hohem Niveau steht, findet besonderen Zuspruch und rege Teilnahme, die im Fall des Gewinnens zu Buch- oder Plattenpreisen führt.

Montags folgt eine gehobene Sendung, die Wort und Musik koppelt. Aktuelle Probleme des gegenwärtigen Musiklebens oder Gedenktage sind hier am Platz. So stellt man den Charakter unseres Opern- und Konzertlebens vor, gibt Musiker-Porträts in feuilletonistisch-anschaulicher Art. Dienstags wird Volksmusik betont, eine wichtige Sendung, die viele Freunde hat. Außerdem gibt es ein Kammerkonzert, beispielsweise „Kleine Stücke großer Meister“. Mittwochs stellt man Chöre vor. Neue Schallplatten werden aufgelegt, und Opern-Ausschnitte beenden das Programm dieses Tages. Am Donnerstag finden wir Operette und geistliche Musik, freitags Unterhaltung und ein Symphoniekonzert mit aktuellen Berichten aus dem Musikleben, samstags in erster Linie ein Wunschkonzert.

Die Sendungen werden von der Deutschen Welle, die im Kölner Funkhaus ihre Zentrale hat, aus den Programmen der deutschen Sender gewählt und manchmal übernommen. Aber oft stellt man profilierte eigene Sendungen her, die thematisch den Anforderungen der Deutschen Welle entsprechen, so besonders viele Sendungen aktueller Art. Wenn man sich mehrere Programme in ihren Einzelheiten ansieht, dann stellt man fest, daß stets ein ausgewogenes Gesamtbild gewährleistet wird, in dem — so starr es dem Schema nach zu sein scheint — überraschend viele Variationen realisiert sind. Man begegnet auf allen Gebieten

Werken, die sehr behutsam und klug ausgewählt wurden, Werken, die nicht immer in den Konzerten der deutschen Sender einen so markanten Platz gewinnen wie hier. Auch die Neue Musik wird einbezogen, die alte Musik nicht ausgeschlossen. Ganz bewußt wird — besonders bei den Interpreten — zwischen Ost und West keine Grenze gezogen. Nicht vergessen sei der Hinweis auf die eigene Sendereihe „Das Podium“: vielen, gerade jungen Interpreten wird hier eine Brücke in das Ausland geschlagen. Die dezente Pädagogik, die man betreibt und die so unauffällig wie nur möglich gehandhabt wird, könnte Beispiel sein für manchen anderen Sender. Man kann verstehen, daß das Musikprogramm der Deutschen Welle selbst bei der so unterschiedlich zusammengesetzten Hörergemeinde der ganzen Welt Zustimmung finden kann und Freude bereitet.

Wolf-Eberhard von Lewinski

UNSERE GLOSSE

Knabenoper

Die Wiener Sängerknaben sind, nach mehrjähriger Pause, wieder auf Tournee. Sie haben uns erneut eine Mozart-Oper mitgebracht, von der kein Wissenschaftler, kein Mozartfreund etwas weiß. Eine Entdeckung? Man muß es glauben, wenn man die Plakate zum Konzert liest: „Der eingebildete Kranke, Oper von W. A. Mozart“. Diese Formulierung kehrt auf dem Programmzettel wieder. Allerdings steht kleingedruckt dahinter, daß es sich um die „Gestaltung der Handlung nach der gleichnamigen Komödie von Molière, musikalische Zusammenstellung und Text von Ilka Peter“ handelt. Dieser schwarze Peter hat es unternommen, seine Kitterei von originalen Melodien Mozarts (aus Liedern und frühen Opern nämlich) mit einem kindlich frisierten Text sehr frei nach Molière unter dem Namen des vorgebliehen Autors Mozart zu verkaufen.

Ist es schon ausgesprochen unmozartisch, Melodien, die der Komponist in einem sehr bewußten Zusammenhang mit bestimmten dramatischen Situationen oder Liedtexten geschaffen hatte, für eine verfremdende Idee zu adoptieren, so sträuben sich die Haare demjenigen, der hören muß, wie Mozart angeblich Harmonien und Modulationen geschrieben haben soll. Es berührt mehr als peinlich, ausgerechnet aus Wien eine solche „Dreimäderlhaus“-Methode mit Mozart erleben zu müssen, eine so arg geschmacklose Annexion. So singt beispielsweise ein Sängerknabe als eingebildeter Kranker

auf eine Mozart-Melodie „Zur Krönung folgt ein Einlauf“ bei der Schilderung von medizinischen Vorgängen. Es mag zu der Tendenz passen, die man leider beobachten muß, mehr eine Volksbelustigung als ein musikalisches Ereignis zu bieten. Man singt ohne Rücksicht auf Deklamation und Werkstil von Buxtehude bis „Rosen aus dem Süden“ und fügt die kleine schein-rokoko-show des angeblichen Mozart-Einakters hinzu, der offenkundig für das Publikum, das man ansprechen wollte, erfunden werden mußte.

Die große Mehrzahl der Hörer fällt auf den üblen Trick auch herein und lebt nun in dem Glauben, daß Mozart eine Oper nach Molière geschrieben habe, die von Ilka Peter nur für die Belange der Knaben-Oper zurechtgeschustert worden sei. Man muß diese Hörer von ihrem Irrtum befreien. Man sollte mit einer ehrlichen Ankündigung das Publikum nicht weiterhin irreführen. Die Wiener Sängerknaben sind das ihrem Ruf, ihrer Heimatstadt und eben auch Mozart schuldig. WEV L.

VOM MUSIKALIENMARKT

Vom Siegeszug des Klaviers

Eine Reihe jüngst erschienener Sonaten, Kammermusikwerke und Konzerte aus dem Bärenreiter-Verlag, Kassel, gibt uns heute einmal eine prächtige Illustration zum Siegeszug des Klaviers. An seinem Anfang stehen dann für diese zusammenfassende Schau einmal wieder vier Sonaten von Jean Marie Leclair, dem französischen Zeitgenossen Bachs, für Violine und Basso continuo (in A-Dur, in F-Dur, in G-Dur und in h-Moll), in denen also nach Altväterweise sich das Klavier noch mit der Rolle des klangfüllenden Continuo begnügen muß. Und doch stellt die enorme Beweglichkeit des Basses, der auf weite Strecken sich stark an der thematischen Arbeit manchmal bis in konzertante Eigenwilligkeit hinein beteiligt, eine erste Stufe der Besinnung auf eigene Kräfte und Möglichkeiten dar. Der Herausgeber, Hugo Ruf, nimmt in seiner Aussetzung des Basses mit einer gewissen Eigenrhythmik der Begleitlinien der rechten Hand darauf geschickt Rücksicht, so daß diese beweglichen Bässe einen wesentlichen Bestandteil dieser Sonaten bilden, die als Ganzes in ihrem erstaunlichen Einfallsreichtum immer mehr eine gewisse Klassizität des französischen Barockmeisters, vergleichbar etwa der Überlegenheit Corellis in Italien, deutlich werden lassen.

Die nächste Station auf dem Wege des Klaviers zu sich selbst ist die interessanteste; zum min-



Pablo Casals. Aus: R. P. Bauer: Im Konzertsaal karikiert (Albert Langen/Georg Müller, München)

desten historisch gesehen, wenn auch der Begegnung mit ihr in unserer musikalischen Praxis sich wahrscheinlich immer wieder Schwierigkeiten entgegenstellen, die man indessen vielleicht auch einmal mutig um der Sache willen überwinden sollte. Wir meinen den galanten Versuch *Philipp Emanuel Bachs*, in zwei Doppelkonzerten für Klavier und Cembalo den alten wie den neuen Geist des Tasteninstruments einmal gleichzeitig auf die Bühne zu zitieren und die Kräfte messen zu lassen. Von diesen Konzerten hat nun jüngst Erwin R. Jacobi das „Doppelkonzert in Es-Dur für Cembalo, Fortepiano und Orchester“ herausgebracht, das aus Kopien der Orchester- und Solostimmen aus der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek partiturmäßig rekonstruiert und damit — abgesehen von einer zweiklavierigen Fassung, die während des ersten Weltkrieges erschien — zum ersten Male in der Originalgestalt zugänglich wurde. Wenn auch vielleicht die melodischen Einfälle es mehr mit einer galanten Causerie halten und deswegen nicht allzu wichtig genommen werden wollen, so überraschen doch die manchmal erstaunlichen harmonischen „Spaziergänge“, schon z. B. im mediantischen Tonartwechsel Es-C vom ersten zum zwei-

ten Satz, aber auch sonst in einzelnen Episoden, etwa in der D-Dur-Variante im letzten Satz. Zum Reizvollsten aber gehört das Wechselspiel der beiden Soloinstrumente untereinander, die im Tutti noch als gleichberechtigte Continuo-Instrumente alten Stils friedlich parallel gehen in den bezifferten Bässen, die aber dann sich sozusagen flirtend die motivischen Bälle zuwerfen, wohl auch einmal im Kampf um den ersten Platz wacker im Spiegelbild der gebrochenen Akkorde nebeneinander herlaufen und sich schließlich das Primat hier oder dort sichern. Der Herausgeber gibt in einem ausführlichen historischen Vorwort und Spielanweisungen für die Verzierungen reiche Einblicke in die Praxis der Zeit, wobei es in kleinen Exkursen zur geschichtlichen Rolle des Cembalos auch an Seitenblicken bis in die Gegenwart hinein nicht fehlt. Einige fehlende Versetzungszeichen (zweiter Satz Takt 64, dritter Satz Takte 70 und 273) wird jeder Benutzer der Partitur leicht selbst nachtragen können.

Vollendet aber ist endlich der Siegeszug des Klaviers in einem, im gleichen stattlichen und vornehmen Format erschienenen „Trio IV in B-Dur für Klavier, Violine und Violoncello“ op. 133 von Louis Spohr. (BA 2313.) Diese von Friedrich Leinert vorbildlich betreute Ausgabe gehört in die Reihe der ausgewählten Werke von Spohr, die als Gemeinschaftswerk der Städte Braunschweig und Kassel seit einiger Zeit erscheint und den bisher sehr einseitig belichteten Namen Spohrs uns von neuen Seiten näherbringt. Obwohl, wie aus dem Vorwort des Herausgebers hervorgeht, Spohr selbst seine mangelnde pianistische Fertigkeit beklagte und der Klavierpart des Werkes auch häufig genug an die von Spohr so geliebte Harfe erinnert und die streckenweise etwas monotone Akkordik manchmal wie eine Art Generalbaßschrift wirkt, bleibt doch für den Pianisten von heute genug an spiel- und klangtechnisch reizvollen Aufgaben, etwa in oktavierten Passagen, Auswertung von hohen Lagen oder eine etwa chopineske Geläufigkeitstechnik, die allerdings fast ausnahmslos von der rechten Hand gefordert wird. Man sollte diesem echt romantisch leidenschaftlich glühenden und durchaus lebensfrohen Werk, das stilistisch etwa neben dem F-Dur-Trio Schumanns op. 80 seinen Platz haben mag, durchaus zur Klärung unseres noch sehr lückenhaften Spohr-Bildes im Konzertsaal oder auch in gehobener Hausmusik öfter begegnen. Otto Riemer

Kirchliche Vokalmusik

In der Reihe der zahllosen Einzelveröffentlichungen von Werken Dietrich Buxtehudes hat inzwischen Bruno Grusnick wiederum zwei Kantaten im Erstdruck vorgelegt: die Evangelien-Kantate „*Ist es recht, daß man dem Kaiser Zins gebe*“ für Alt, Tenor, Baß, fünfstimmigen Chor, Streicher und Basso continuo und die Lübecker Festkantate „*Schwingt euch himmeln*“ für zwei Soprane, Alt, Tenor, Baß, fünfstimmigen Chor, drei Violinen, Violone und Basso continuo. Davon ist das erstgenannte Stück, das in den Bibeltext seiner chorischen Außensätze eine frei gedichtete Aria (als Soloterzett) einschiebt, musikalisch zwar etwas trocken geraten, aber motivisch eng verzahnt und sehr einheitlich gearbeitet; die Festkantate gibt eine einprägsame, tanzhaft bewegte Melodie (Versus), die dann, stets von instrumentalen Rittornellen unterbrochen, nach den verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten in einfacher Art mehrmals variiert und zugleich vom Solo bis zum großen Chorensemble gesteigert wird. Derselbe Herausgeber weist dankenswerterweise auf Buxtehudes Amtsnachfolger und Schwiegersohn Johann Christian Schieferdecker (1679–1732) hin, von dem er erstmalig das „*Heilig ist der Herr Zebaoth*“ für vierstimmigen Chor, Streicher und Basso continuo publiziert: ein seiner Epoche nicht unwürdiges Stück Musik, das die Worte des Deutschen Sanctus als reine Chorfuge darstellt.

Von Komponisten unseres Jahrhunderts liegen hier Werke von Friedrich Högner (geb. 1897), Karl Marx (geb. 1897), Bernhard Reichel (geb. 1901) und Eberhard Wenzel (geb. 1896) vor. Wenzels „*Weihnachtsgeschichte*“ für dreistimmigen gemischten Chor a cappella ist zunächst für den Gebrauch im Gottesdienst selbst bestimmt und schon deswegen sehr einfach gehalten, was aber ihren Wert keineswegs mindert; den Text des Lukas-Evangeliums, der nur von einer kurzen Ankündigung zu Beginn und einer Choral-Dankstrophe als Abschluß umrahmt wird, drängt Wenzel auf eine Dauer von zehn Minuten zusammen. Anspruchsvoller gibt sich Reichels Psalmmotette „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“ für fünfstimmigen gemischten Chor, deren Jubelstimmung die mit Melismen reich durchwirkte Gesangslinie schön gerecht wird: bei aller Modernität im Harmonischen durchaus ein Werk kirchlicher Bezogenheit, in das sich auch ein Choralvers mit einer Melodie Johann Crügers wohl einfügt. Am stärksten noch der Konvention verhaftet erscheint Högners Chorkantate „*Ist Gott für mich, so trete gleich alles wider mich*“

für vierstimmigen gemischten Chor, zwei Flöten, Oboe, Fagott und Streichquintett, deren sehr ausgedehnte Instrumental-Einleitung (Sinfonia) bereits all das motivische Material ins Spiel bringt, mit dem der (später vom Chor intonierte) Choral in Beziehung gesetzt und über eine ganze Anzahl von Strophen — zwar kunstvoll, doch wohl etwas zu langatmig — durchgeführt wird. Am ehesten an Wenzels Opus erinnert in der Sparsamkeit der angewandten künstlerischen Mittel die vierstimmige Motette „Gedenke an deinen Schöpfer“ von Marx, der die von ihm gewählten Bibelworte in ein durchweg schlichtes, jedoch stets eindrucksvoll deklamiertes Musikgewand zu kleiden weiß, wobei er erst allmählich zu komplizierteren Satzbildungen vordringt. — Aus ähnlicher Ursache heraus ist auch Marx' Kantate „Ihr müßt wandern unermüdlich“ (Text Hans Carossa) zu rühmen, die er auf Anregung von Musikerziehern für Mädchengymnasien schrieb und demgemäß für Frauenstimmen und Instrumente (Blockflötenquartett, zwei Querflöten, Sopran-Glockenspiel, Alt-Xylophon, Triangel, Handtrommel, Becken und Streicher) disponierte. Ohne dadurch den Bogen des beim Schulmusizieren Möglichen jemals zu überspannen, werden in diesem Achtminutenstück feine, klanglich aparte und bisweilen fast impressionistisch anmutende Wirkungen erzielt.

Die Werke von Buxtehude, Schieferdecker und Marx kamen im Bärenreiter-Verlag heraus, diejenigen von Högner, Reichel und Wenzel im Verlag Merseburger. Werner Bollert

Altitalienische Instrumentalmusik

Auch in Italien ist man sichtlich eifrig dabei, Archive und Bibliotheken nach Werken heute meist unbekannter Komponisten zu durchforschen, die zu ihrer Zeit als Theater- oder Kirchenmusiker eine dann vom Gang der Geschichte verschüttete Bedeutung besaßen. Der Verlag Guglielmo Zanibon in Padua nimmt sich mit besonderem Interesse und gewissenhafter Sorgfalt der Neuausgabe an. So veröffentlicht er jetzt die Rekonstruktion eines in Venedig aufgefundenen *Concerto grosso* für Streicher und Cembalo von Benedetto Marcello, der von Beruf eigentlich Jurist war und sich als Komponist einen „nobile dilettante“ nannte. Dieses als op. 1 Nr. 1 nummerierte Werk verrät eine bereits bemerkenswerte Vertrautheit und Gewandtheit in dieser Instrumentalform. Aus dem reichen Schaffen von Nicola A. Zingarelli, von dem das Konservatorium Neapel eine große Menge unbekannter Werke

aufbewahrt, erscheint heute überhaupt erstmalig ein Instrumentalwerk im Druck, eine *Sinfonia*, op. 22 Nr. 3. Sie besteht nur aus einem frischen Allegro, dem ein Larghetto vorangestellt ist, und zeigt schon alle Merkmale des jungen Klassizismus. Von seinem Zeitgenossen, dem Normakomponisten Vincenzo Bellini, wurde eine 1817 geschriebene *Sinfonia breve* in D ebenfalls in Neapel gefunden, die 1956 überhaupt erstmalig aufgeführt wurde. Ihre Brillanz verrät, daß der junge Komponist sehr genau Mozart studiert hat. Von Leonardo Leo, der mit seinen 71 Bühnenwerken zu dem Kreis der neapolitanischen Opernschule gerechnet wird, sind zwei Opern-Sinfonien, wie man die Ouvertüren früher nannte, „*Olimpiade*“ und „*Hochzeit von Psyche und Amor*“, gedruckt worden. Ihre naiv lebhaft-fröhliche Art ist von keiner trockenen Konvention behindert. Keines dieser geschliffenen kleinen Werkchen dauert länger als 10 Minuten, die kürzesten 5 Minuten. Sie erregen kein großes künstlerisches Aufsehen, aber können doch den Programmen mancher Kammerorchesterkonzerte eine pikante Beigabe sein. Joachim Herrmann

Zur neuzeitlichen Violintechnik

Die zeitgenössische Komposition stellt den Geiger häufig vor spieltechnische Probleme, die noch vor wenigen Jahrzehnten unbekannt waren, die aber auch heute noch im Unterricht zu kurz kommen. So kann man es nur lebhaft begrüßen, wenn Pädagogen am Werke sind, ein Studienmaterial zu schaffen, das den neuartigen Forderungen Rechnung trägt. Diese Absicht dürfte sich kaum in gediegenerer Form realisieren lassen, als es Theodor Müller, der bekannte Lehrer am Salzburger Mozarteum, in seiner umfangreichen Arbeit „*Tonleiter- und Akkordstudien*“, ein Beitrag zur neuzeitlichen Violintechnik“ (Österreichischer Bundesverlag, Wien) getan hat. Wohltuend ist es und sichert dem Werk vielseitige Verwendungsmöglichkeit, daß neben dem betont Neuen auch die traditionellen diatonischen Folgen aufgenommen worden sind. Der Übungsstoff ist in progressiver Steigerung auf vier Hefte verteilt, so daß das erste Heft schon Schülern der Mittelstufe zugänglich ist. Das zweite Heft, den doppelgriffigen Skalen und Akkorden gewidmet, enthält außer den gewohnten Aufgaben spezifische Übungen für dissonierende Doppelgriffe. Das dritte Heft besticht durch die sinnvolle Art, die gewonnene Gehörschärfung an dissonierenden drei- und vierstimmigen Zusammenklängen zu er-

proben. Hier hat man endlich einmal Gelegenheit, sich mit den „ungeigenmäßigen“ Akkorden vertraut zu machen, die unsere modernen Violinkonzerte und Solosonaten in solcher Fülle aufweisen. Das abschließende vierte Heft behandelt das Thema in gleicher Gründlichkeit unter dem Gesichtspunkt der Flageolett- und Pizzikato-technik, wobei der Verfasser an lehrreichen Beispielen zeigt, was heute vom Orchestergeiger verlangt wird. Alles in allem eine sehr wertvolle Bereicherung unserer Studienliteratur, die wohl auch den Komponisten manchen nützlichen Hinweis zu geben vermag.

Hugo Seling

„Bruder Singer“ nun auch mit Gitarre Soeben erschien das beliebte Volksliederbuch „Bruder Singer“ auch mit Gitarrensätzen (Bärenreiter-Verlag, Kassel, kart. DM 6.80, Hln. DM 8.80). Diese Fassung kommt bei der zunehmenden Wiederausbreitung des Gitarren- und Lautenspiels sicher einem vorhandenen Bedürfnis entgegen. Was für den „Bruder Singer“ immer schon eingenommen hat: die gänzlich undogmatische Auswahl des darin dargebotenen Liedgutes, gilt in sinngemäßer Abwandlung auch für die Gitarren-Ausgabe. Die Sätze passen sich dem verschiedenen Charakter der Lieder stilgerecht an. Sie führen kleine polyphone Partien ins Treffen, geben schlichte akkordische Stützen, verwenden Figurationen und scheuen auch vor gelegentlicher Schrumm-Schrumm-Begleitung nicht zurück, je nachdem, wie es dem betreffenden Liede angemessen ist. Dementsprechend verschieden ist auch, was von dem Gitarristen an Können verlangt wird. Genügen für einige Sätze schon die Grundlagen des Gitarrespiels, so setzen andere eine ziemlich weitgehende Vertrautheit mit der Technik auf dem Instrument voraus. Als Herausgeber zeichnet Konrad Wölki verantwortlich, der sich dazu der Mitarbeit von Wilhelm Gebhardt, Walter Gerwig, Karl Marx und Erwin Schaller versicherte. Diese Namen verbürgen von vornherein ein künstlerisches und stilistisch einwandfreies Gesicht der Publikation, die, auf ausgezeichnetem weißem Papier in klarem Stich gedruckt, auch ein ansprechendes Äußeres hat. Willi Wöhler

DAS NEUE BUCH

Briefe Weberns

Von dem Briefwechsel Anton Weberns soll recht wenig oder gar kaum etwas erhalten geblieben sein. Zudem war der Komponist eine in sich gekehrte, verschlossene Natur, die sich nur notge-

drungen und widerstrebend auf dem schriftlichen Wege mitteilte und der Umwelt öffnete. Um so freudiger und aufmerksamer begrüßt man dann die Veröffentlichung von Josef Polnauer: „Anton Webern, Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik“ (Universal Edition, Wien 1959). Mit dem Ehepaar verband Webern eine selten innige, verständnisvolle Freundschaft. Seit seinem op. 23 hatte Webern seine Vokalkompositionen ausschließlich aus Dichtungen der Malerin Hildegard Jone genommen. In ihnen fand er mit Worten das ausgedrückt, was ihn als Musiker in Tönen bewegte. Diese Briefe sind tief abschließende Zeugnisse einer künstlerischen Anschauungsgemeinschaft. Sie bringen Licht in die für so viele noch undurchdringlichen Geheimnisse der schöpferischen Wesensart Weberns. Wenn Webern der Dichterin Freundin in ganz kurzen Worten seine Kompositionsmethode mit dem Parthenon-Fries vergleicht oder die innere Struktur seiner Orchestervariationen op. 30 im Sinne der Goetheschen Metamorphose deutet, so öffnet er einen kurzen Augenblick seine innere Gedankenwelt. Aber noch mehr steht eigentlich zwischen den Zeilen dieser Briefe, die äußerlich manche wichtigen biographischen Einzelheiten, besonders über die Entstehung einiger Werke mitteilen. Sie sind von dem gleichen geistigen Atem bewegt, der auch seine Musik so unwirklich schwebend, so unrealistisch macht. Und es ist deshalb auch höchst bezeichnend, daß reale Geschehnisse in seinem Leben, besonders die ihn zutiefst treffenden Greuel der Politik und des Krieges nur mit wenigen Worten und meist auch noch umschrieben verzeichnet sind. Josef Polnauer hat die Briefe mit großer Sorgfalt herausgegeben. Ein reicher Teil mit Anmerkungen unterrichtet über die sachlichen Einzelheiten der Briefe, so daß diese Ausgabe ein wichtiges Quellenwerk darstellt. Aber sie sei auch allen denen empfohlen, denen noch ihre hartnäckigen Ohren den Zugang zu der Musik Weberns versperren. Joachim Herrmann

Komponistenfreundschaft

Der lebenslangen Freundschaft zwischen Gustav Holst und Ralph Vaughan Williams, deren schöpferische Wechselbeziehung (bei neidloser Anerkennung der gegenseitigen Individualleistung) an das Verhältnis Haydns zu Mozart erinnert, haben Tochter und Witwe in dem Bändchen „Heirs and Rebels“, herausgegeben von Ursula Vaughan Williams und Imogen Holst (Oxford London 1959, University Press) ein Denkmal gesetzt, als dessen wertvollste Komponente unstreitig der 41 Num-

mern umfassende, von 1895 bis 1934 reichende Briefwechsel gelten muß. Aus diesen wunderbar unmittelbaren Zeugnissen zweier hochbegabter junger Menschen geht hervor, wie schwer es im spärviktorianischen England um 1900 gewesen sein muß, eine moderne Komponistenlaufbahn zu beginnen. Holst und Vaughan Williams waren die Hauptvertreter der ersten, national ausgerichteten Komponistengeneration Großbritanniens. Damit gerieten sie in fühlbaren Gegensatz zur Generation ihrer Lehrmeister Parry, Stanford und Elgar, über die das Buch fesselnde Kommentare aus der Sicht des revolutionär eingestellten Adepten enthält. Der Mehrzahl der hier mitveröffentlichten Artikel und Vorträge beider Komponisten fehlt die faszinierende Unmittelbarkeit der Briefe. Doch unterstreichen auch diese literarischen Parerga die Bedeutung des englischen Volksliedes wie der wiederentdeckten schöpferischen Vorzeit der Tudor-epoche für beide Komponisten, die hier den Ersatz für das traditionelle romantische Formmodell und den unerschöpflichen Nährboden für ihre arteigene Musiksprache fanden. Für ein tieferes Verständnis der musikalischen Renaissance in England, die um 1880 einsetzte und im Schaffen von Holst und Vaughan Williams einen weit über die nationalen Grenzen hinausreichenden Gipfel erreicht hat, ist das Büchlein unerlässlich. Interessante Photos, Facsimilia und Karikaturen wie auch ein, alle hier besprochenen Kompositionen umfassendes Werkverzeichnis vervollständigen die liebevoll zusammengestellte Veröffentlichung, der man weiteste Verbreitung wünschen möchte. *Hans F. Redlich*

Zur Geschichte der Melodie

„Bausteine zu einer Geschichte der Melodie“, das so betitelte Buch des ungarischen Musikforschers *Bence Szabolcsi* ist nun, zehn Jahre nach seiner Veröffentlichung in Ungarn, auch in deutscher Sprache erschienen (Verlag Corvina, Budapest 1959, DM 16.50). Ein verheißungsvoller Titel, doch auch ein wohlweislich eingeschränkter! Im Vorwort nennt der Verfasser seine Arbeit sogar nur einen „ersten fragmentarischen Entwurf“. Zweifellos ist es auch ein kühner Entwurf, da er auf reichlich 300 Seiten Stationen der Melodiegeschichte von Indianer- und Negergesängen bis zur heutigen Moderne behandelt, und zwar in vielem sehr geistreich und anregend. Wenn aber in den Notenbeispielen, mit denen das Buch reich ausgestattet ist, Indianer- wie Minnesängerweisen mit Taktstrichen notiert sind, andererseits Melodien des 18. und 19. Jahr-

hunderts ohne Taktvorzeichnung, dazu mitunter mit urtextfremden Artikulationszeichen und Phrasierungsbögen, so scheinen wesentliche Voraussetzungen des Melodieverständnisses beiseite gelassen. Daraus mögen sich dann im Text Urteile erklären wie etwa über J. S. Bach: „dröhnende brandenburgische Rhythmik“, „ein hartes und kämpferisches Gerassel im Dikicht“, „Kletterpflanzenenergie seiner Melodie“; über den bezaubernd schwingenden Gesang der ersten Melodie in Pergolesis G-Dur-Trio: „lauter kurze Atemzüge, lauter Miniaturen“; über Franz Schubert: seine „wahrste Melodienwelt“ sei „die langsam pulsierende Marschmelodik“. An solchen Urteilen zeigt sich wohl auch der verhängnisvolle Einfluß einer gewissen heutigen Aufführungsmanier. So möge denn diesem „fragmentarischen Entwurf“ ein gründlich überprüfender weiterer Ausbau beschieden sein! *Rudolf Steglich*

Psychoakustik

Man kann die Hörvorgänge, die eigentlich psychologische Funktionen sind, weitgehend physikalisch deuten, wenn man den wahrgenommenen Tatbeständen wie Helligkeit, Tonigkeit, Lautstärke usw. die entsprechenden und sie auslösenden Qualitäten der Schälle gegenüberstellt. Ganz gelingt das freilich nicht, denn einmal decken sich die seelischen Empfindungen bei der Wahrnehmung nicht immer mit den akustischen Reizen, und außerdem spielen beim Hören viele Faktoren eine Rolle, die sich der physikalischen Darstellung und Beurteilung entziehen. So ist die Unterscheidung von Geräusch und Klang ganz subjektiv und von der physikalischen Qualität des Schalles unabhängig: ein Dauerton oder ein oft wiederholtes Signal wird als Geräusch registriert, ein recht geräuschhafter Schall wie ein Beckenschlag kann, im musikalischen Zusammenhang erlebt, als Klang gewertet werden. Die Einordnung eines Einzeltons in ein tonales Bezugssystem, z. B. das Erkennen einer absoluten Tonhöhe oder die Deutung eines Tons als Leitton, eines Klanges als Quartsextakkord, ist physikalisch nicht deutbar, während die physikalisch evidente Phasengestalt einer Schwingung im Hörprozeß keine Entsprechung hat.

Dennoch ist die Aussage des Physikers für die Grundlagen auch des Hörvorganges von großem Gewicht. *Fritz Winkel* stellt in seinem Buch „Phänomene des musikalischen Hörens“ (Max Hesses Verlag, Berlin und Wunsiedel 1960, DM 11.80) die naturwissenschaftlichen Grundlagen des Hörens auf Grund der neuesten, im wesentlichen bei

der Entwicklung und Erforschung der technischen Mittler der Musik gewonnenen Erkenntnisse in leicht verständlicher Form sehr geschickt und übersichtlich zusammen. Das Buch scheint für Techniker, Ingenieure und Studenten der Akustik geschrieben zu sein, die sich mit den Problemen der Raumakustik und der Aufnahme- und Übertragungstechnik vertraut machen wollen, ist aber auch für jeden von Nutzen, der sich über den heutigen Stand der Akustik des Hörens unterrichten will. Die wahrnehmungspsychologischen Phänomene sind darin nicht dargestellt. Fritz Bose

Zur Filmmusik

Mit dem Buche von Georges Hacquard: *„La Musique et le Cinéma“* (Presses Universitaires de France, Paris 1959), das in der von Gisèle Brelet geleiteten Reihe „Bibliothèque Internationale de Musicologie“ erschienen ist, sollte man sich in umfassender Weise auseinandersetzen. Es dient dem von seiten der Komponisten öfters ausgedrückten Verlangen, die Filmmusik von ihrer untergeordneten Stellung zu befreien. Bei Hacquard geschieht dies durch einen mit ästhetischen Mitteln durchgeführten Nachweis der These: *„le cinéma est musique“* (S. 48). Unter betonter Verbeugung gegenüber funktionellen ästhetischen Gedankengängen (Beispiele S. 77 oder 85), also hinweg von den methodisierend evolutionären Ideen eines Bergson, zeigt der Autor auf, daß die Verwandtschaften und die Abweichungen zwischen den Kunstformen, die im Raum und denen, die in der Zeit leben, durchaus oberflächlich sind — ein Punkt, der durch außermusikalische Gründe meistens metaphysischer Art bedingt, bei der Behandlung dieses Problems allzuoft übersehen wird. Deutlich unterstreicht Georges Hacquard durch einen knapp gehaltenen historischen Rückblick auf die Beziehungen zwischen Musik und Film, daß Filmmusik keine „theoretische Musik ist, bestimmt, hundert Jahre in einer Partitur zu schlummern“, und daß es sich bei der Filmmusik um Werke handelt, „die einmal ausgeführt werden und deren einziges Interesse in dieser Ausführung geborgen liegt“. „Die Filmmusik“, so heißt es auf Seite 7 dieses Buches eines Praktikers, „empfängt ihre Inspiration, besser gesagt ihre Gesetze, von der Gesamtheit der kinematographischen Partitur“. Muß man daraus nun schließen, daß Filmmusiken in der Tat Werke ohne Persönlichkeit und ohne Zukunft sind? Gerade dieser Ambiguität zwischen Einmaligkeit und Wert widmet sich der Verfasser in einleuchtender Weise. Im Anhang

werden die Klassiker der Filmkunst in Frankreich, England, Italien, Deutschland, in der UdSSR und in den USA besprochen. Alphons Silbermann

Pädagogisches

Seit Jahren wird in der Musikerziehung immer erneut um die Grundlagen einer vollgültigen Methodik gerungen. Eine Reihe wertvoller Beiträge, die meist auf das Ergebnis langjähriger Unterrichtserfahrungen aufbauen, sind bereits erschienen. Dazu gehören: Hermann Handerer: *Kontinuierliche Entwicklung der Musikerziehung in der Volksschule* (Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1960, DM 5.—); Heinrich Pape: *Der ganzheitliche Weg im musikalischen Anfangsunterricht* (Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1960, DM 7.60); Hans Otto: *Volksgesang und Volksschule, Eine Didaktik*, 2. Band (Hermann Moock Verlag, Celle 1960). Unterschiedlich, wie die Verfasser das Problem „Musikerziehung“ betrachten, ist auch der Weg, den sie einschlagen. In den drei vorliegenden Arbeiten wird daher auch nicht der allein gangbare Weg aufgezeichnet, doch liefern sie klärende Beiträge für die Hand des Lehrers.

Hermann Handerer geht von der Erkenntnis aus, „daß der Musikunterricht (in den Volksschulen) auf einer Stufe steht, die nicht den Anspruch erheben kann, allgemein erziehlischen Wert zu haben“. Er will aus seiner Erfahrung seinen Kollegen praktische Hilfestellung leisten, indem er nach kurzen allgemeinen Bemerkungen über die Gestaltung des Unterrichts, die Liedbehandlung, die Stimm- und Gehörbildung und die Rhythmik einen Lehrplan für den 2.—8. Schuljahrgang mit den monatlich zu behandelnden oben angegebenen Gebieten aufstellt. Zum Schluß führt er noch fünf Notenbeispiele an, die in den verschiedenen Klassenstufen ein- und zweistimmig gesungen werden können. „Die Revolution unseres Bildungswesens kann nicht von den Behörden, sie muß von der Schulstube, vom Erzieher ausgehen“, verlangt der Verfasser und glaubt, daß das Gebäude der Musikerziehung in etwa sechs Jahren stehen kann. Die didaktischen und praktischen Hinweise lassen einen erfahrenen Lehrer erkennen. Der aufgeschlüsselte Lehrplan wird von den interessierten — vornehmlich jungen — Volksschullehrern sicherlich begrüßt und gern zur Hand genommen werden. Heinrich Pape will mit seiner Schrift ebenfalls einen Beitrag zur Reform der Musikmethodik der Volksschule liefern. Ihm geht es dabei weniger um eine systematische Methodik als vielmehr um die Durchführung des ganzheitlichen Prinzips im

Musikunterricht. Nicht die Vermittlung theoretischer Kenntnisse erscheint ihm als Kernpunkt der Musikerziehung, sondern der lebendige Umgang mit dem Liede. Nach Auffassung des Verfassers ist eine Neubesinnung in der Methodik des Musikunterrichts auf ihre psychologische Fundierung erforderlich. Die Erkenntnisse der modernen Psychologie müssen auch für die elementare Musikerziehung gültig sein. Daher werden Eitz und Tonika-Do nach seiner Überzeugung dem ganzheitlichen Verfahren nicht gerecht. Auch Pape zeichnet seinen methodischen Weg durch den Musikunterricht der Volksschule durch die einzelnen Schuljahre auf. Ein Literatur- und Personenverzeichnis am Schluß bereichert die Arbeit, die als Anregung für den jungen Lehrer durchaus fruchtbar sein kann.

Hans Otto legt mit seinem „Volksgesang und Volksschule“ ein Arbeitsbuch für die Hand des Lehrers vor. Er glaubt mit Recht, daß die jungen Lehrer die fachliche Orientierung suchen, deren Fehlen sie in ihrer Lehrtätigkeit beunruhigt oder sogar lähmt. Der Verfasser bietet diese Orientierung seinen jungen Kollegen an. Die Überschriften zu dem einleitenden Kapitel heißen: „Wie kann ich die Volksmelodien betrachten, ordnen und notieren?“ „Von den archaischen Strukturstufen zum Dur/Moll“, „Von den Elementarformen des Singens zur plastischen Liedgestalt“. Es folgen auf über 300 Seiten 662 Notenbeispiele. Vom Juchzer angefangen über elementare Ordnungen tonisch und chordisch von 2—4, 5 und mehr Tonstufen nacheinander aufgeführt, ist das Buch eine unerschöpfliche Fundgrube für jeden, der danach zu greifen versteht. Der angehängte Kommentar zu diesem Notenteil, der durch didaktische Überlegungen der Grundbesinnung und durch drei musikfachliche Kapitel vorbereitet ist, gipfelt in aufgestellten Thesen für die schulmusikalische Arbeit in der Volksschule. Im alphabetischen Verzeichnis der Textanfänge sind Quellennachweise, tonale Zuordnungen und Formschemen angegeben. Ein Verzeichnis der zitierten Literatur, in dem die Arbeiten Walter Wioras den breitesten Raum einnehmen, vervollständigt dieses wissenschaftlich fundierte Buch. Es ist ein Arbeitsbuch im besten Sinne, dem man nur wünschen kann, daß es von vielen jungen Lehrern mit Eifer studiert wird.

Martin Lange

Zur Musiktheorie des Mittelalters

Die Erforschung der mittelalterlichen Musiktheorie krankt noch heute vielfach am Mangel zuverlässiger philologischer Grundlagen. Erst nach dem

letzten Kriege hat sich, entsprechend der (in der Musikwissenschaft verspätet auftretenden) allgemeinen Reaktionen auf geistesgeschichtliche Methoden und entsprechend der ebenso allgemeinen alexandrinischen Neigung zur Sicherung und Ordnung des Überkommenen, ein deutlicher Wandel zur Philologie hin vollzogen. Eine Reihe von Arbeiten aus der Kölner Schule Fellerers und Hüschens ist hier vor allem zu nennen. In diesen Schulzusammenhang gehört auch die Studie von Gottfried Göller: „Vinzenz von Beauvais O. P. (um 1194—1264) und sein Musiktraktat im *Speculum doctrinale*“ (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band XV, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1959, DM 12.80), eine gründliche Quellenuntersuchung und vorbildliche Textedition. Vinzenz war neben Thomas von Aquin und Albertus Magnus vielleicht der größte Denker, sicher der bedeutendste Kompilator seiner Zeit; in seinem universalen „*Speculum maius*“ hat er auch der Musik im traditionellen Rahmen des Quadriviums eine ausführliche Darstellung gewidmet. Dem kompendiösen Charakter des Werkes entsprechend hat der Ordensbruder seiner beiden größeren Zeitgenossen statt eigener Gedanken eine Zusammenstellung dessen geben wollen, was seiner Zeit richtig und nachahmenswert erschien; seine eigene Leistung beschränkt sich im Musiktraktat ganz auf die Auswahl und Anordnung von Zitaten aus Boethius, Isidor von Sevilla, Alfarabi und anderen Autoritäten; Hauptgewährsmann ist Boethius. So liegt die Bedeutung des Werkes nicht in seiner Originalität, sondern in der vollkommenen Spiegelung des Zeitgeistes und in der Breitenwirkung, die es eben dank dieser Haltung bis zur Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert gehabt hat; direkte Einflüsse speziell des Musiktraktats sind wenigstens bei Hieronymus de Moravia wahrscheinlich zu machen.

Die Studie Göllers bietet eine Zusammenfassung und kritische Würdigung der bisherigen Forschungen über den Verfasser und seine Werke, eine Übersicht über Entstehungsgeschichte, Überlieferung und Inhalt des „*Speculum maius*“ und seiner Unterabteilung, des „*Speculum doctrinale*“, und schließlich eine kritische Ausgabe des Musiktraktats mit Lesarten und lückenlosem Nachweis der Texte, aus denen Vinzenz zitierte. Der weiteren Forschung ist damit ein zuverlässiges Hilfsmittel in die Hand gegeben. Die philologische Sorgfalt der Arbeit ist rühmens- und nachahmenswert.

Ludwig Finscher

Musiklexikon als Taschenbuch

Ein Taschenbuch, das in 4. Auflage erscheinen kann, entspricht bestimmt den Wünschen des Publikums. *Hertha Bauer: Taschenlexikon der Musik*, neu bearbeitet und erweitert von *Ernst Wilhelm Schmitt* (Verlag Lebendiges Wissen, München 1959, DM 2.95). Tatsächlich gibt es kaum etwas Ähnliches in dieser Preiswürdigkeit am deutschen Markt. Die neue Auflage ist gegenüber der ersten von 1953 erheblich umfangreicher geworden. Den größten Raum nimmt wieder das Komponisten-Lexikon ein, das zu einer beachtlichen Zahl von Stichworten, darunter auch erfreulich vielen der jüngsten Generation, die Lebensdaten und Werke und bei den bedeutenderen auch eine knappe Würdigung bringt. Das Lexikon musikalischer Fachausdrücke ist recht knapp gehalten, genügt aber für eine erste Information. Eine Tabelle zur Musikgeschichte, ein alphabetisches Verzeichnis der Dirigenten, Virtuosen und Sänger, eine Tafel der Musikinstrumente, eine Operntabelle und eine allzu kurze Einführung in die Grundbegriffe der Musik bilden den Abschluß.

Fritz Bose

Bibliographie

Auch mit dem neuesten Band (1958) beweist der *Music Index* (Detroit/Michigan, Information Service), daß er die zuverlässigste und aktuellste Bibliographie des Musikschrifttums geworden ist. Die erfreulich vielseitige Aufgliederung der Schlagworte, unter welchen die Einträge zu finden sind, bleibt ebenso rühmend wert wie das umfangreiche aufgeschlossene Themenmaterial. Die Einbeziehung weiterer europäischer Zeitschriften dürfte für die Zukunft zu empfehlen sein. Der *Music Index* ist nicht nur für Bibliotheken, Rundfunkanstalten, Schallplattenfirmen und ähnliche Institute, sondern auch für Forscher, Schriftsteller und gebildete Musikfreunde zu einer bibliographischen Quelle ersten Ranges entwickelt worden.

Richard Schaal

Chopin in moderner Sicht

Wer schon früher erschienene Schriften *Ludwig Kusches* gelesen hat, der wird im vorhinein gern zu seinem neuesten, *Fryderik Chopin* zum 150. Geburtstag gewidmeten Büchlein greifen (Süddeutscher Verlag, München 1960). Inhaltlich ist es wieder sehr persönlich ausgefallen, wie schon der vielsagende Untertitel „Ein musikalisches Horoskop“ verrät. Er soll lediglich besagen, daß hier versucht wird, Chopins Wesen, sein Leben und Wirken in Beziehung „zu anderen musika-

schen Sternbildern seiner und unserer Tage“ zu setzen. Das ist hier auf knappstem Raum in zweifellos erstaunlichem Maße geglückt. Aus jeder Zeile läßt sich spüren, daß hier ein All-Round-Musiker zum vielfach mißverstandenen Thema Chopin das Wort ergreift: kein bloßer Schönredner sondern einer, dem es damit bitter ernst ist. Sein Anliegen ist im Grunde auch das unsere: das so oft arg verzeichnete und übermalte Bild Chopins von unsachgemäßen Retuschen zu befreien — kurz, es an den Platz zu stellen, der ihm gebührt. Kusches Belesenheit, sein künstlerisch unbestechliches Urteil und ein scharfer Verstand kommen ihm auch diesmal zustatten. Dabei nimmt er keineswegs etwa einseitig Partei, weder für den Komponisten noch für den Menschen, aber er läßt ihm auch Gerechtigkeit widerfahren und räumt vor allem gründlich auf mit weitverbreiteten Irrtümern oder falschen Vorurteilen gegenüber Chopin und seinem Werk. Klug und mit warmem Verständnis für die Mentalität wie für die äußeren Lebensumstände des großen Klaviermeisters geschrieben, sagt diese kleine — durch einige Illustrationen sinnvoll bereicherte — Schrift mehr über ihn aus als manche dickleibigen Abhandlungen. *Jürgen Völckers*

Reznicek und seine Zeit

Wenn Töchter über ihre berühmten Väter schreiben, wird man kaum eine objektive kritische Würdigung erwarten dürfen. Und so ist auch die Darstellung, die *Felicitas von Reznicek* vom Leben und Werk ihres Vaters, dessen Ouvertüre zu *Donna Diana* heute noch zu den effektivsten Orchesterstücken gehört, alles andere als eine auf historisch wissenschaftliche Präzision ausgerichtete Arbeit. Der Titel des Buches, das gerade zum 100. Geburtstage des Komponisten erscheint, lautet: „Gegen den Strom“, *Leben und Werk von E. N. von Reznicek* (Amalthea-Verlag, Wien 1960). Mit Temperament und echter Begabung zum Fabulieren hat die Autorin das bunte Leben dieses echten adeligen Grandseigneurs, der als Zeitgenosse dem großen Richard Strauss in vielen Zügen ähnelte, aus vielen Einzelheiten wie ein glitzerndes Mosaikgemälde zusammengesetzt. Viel Anekdotisches ist mit eingeflochten, das der Schilderung den Charakter einer brillanten feuilletonistischen Unterhaltung verleiht. Dadurch erfährt die Gestalt Rezniceks nicht allein eine unmittelbar greifbare Lebendigkeit, dazu hat die Erzählerin auch die gesamte reiche Umwelt, in der sich das fünfundachtzigjährige Dirigenten- und Komponistenleben

abspielte, wiedererstehen lassen. Damit ist diese Biographie mehr noch eine fesselnde Schilderung eines guten Stücks deutschen Musiklebens geworden, das manche intimen Einzelheiten aus dem Künstler- und Theaterleben verrät. Die Würdigung des kompositorischen Werkes ist dem Wiener Musikwissenschaftler *Leopold Nowak* überlassen worden. Ihm kommt es vor allem darauf an, die Vielseitigkeit des Schaffens aufzuzeigen, das außer einer Reihe von Opern, Operetten und Orchesterwerken auch geistliche Musik sowie Kammermusik und Lieder umfaßt, und an ihnen die individuelle Erscheinung im Bereich der Neuromantik zu charakterisieren.

Joachim Herrmann

Musikerporträts

Ein glücklicher Gedanke ist es, wertvolle Bildpostkarten von bedeutenden Musikern als Album zusammenzufassen. So entstand der Sammlerband „Musikerporträts“ von *Alexander L. Suder* (F. A. Ackermanns Kunstverlag, München 1959, DM 9.60). Den Kern bilden in Gestalt von Postkarten eine große Zahl von Musikerbildern, die in ausgezeichnete farbiger Wiedergabe ein Stück Musikgeschichte darstellen. Die Reihe führt von Bach bis Ravel und enthält fast alle Musiker von Rang und Namen. *Alexander L. Suder* schrieb zu jedem einzelnen Porträt einen Begleittext, der über Werk, Wesen und Leben des jeweiligen Meisters Auskunft gibt. Zusammen mit den Bildern ist auf diese Weise eine anschauliche Musikgeschichte entstanden, die gerade vom Porträt her dem Musikliebhaber Freude bereiten wird. Spiegelt sich doch darin das geistige Gesicht der jeweiligen Zeit mit einer Deutlichkeit, die ebenso fesselt wie überrascht. Das Ganze: ein hübscher Beitrag zum Thema Musik und Bild.

Günter Hauswald

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

Argentinien: „Buenos Aires Musical“ bringt einen Gedenkartikel von *Alberto Ginestra* über *Villa-Lobos*. *Oscar Ubaldi* erörtert Ballettfragen. *Rene Dumesnil* widmet ein Porträt *Wanda Landowska* (232/1960).

Australien: In der Zeitschrift „Canon“ widmet *Abel Gordon* einen Aufsatz *Charles Mackerras*. *Peter Mieg* referiert über Schweizer Opernkomponisten (4/5, 1959).

Chile: In „Revista Musical Chilena“ kennzeichnet *Carlos Vega* die folkloristische Musik Chiles. *Felipe Ramon y Rivera* berichtet über volkstümliche

Polyphonie in Venezuela. *Charles Seeger* untersucht das Verhältnis vom Experten zum Liebhaber. Weitere Aufsätze stammen von *Andres Pardo Tovar* und *Eugenio Percira Salas*. (68/1959).

Dänemark: „Dansk Musiktidsskrift“ widmet einen Beitrag dem Thema *Chopin* und Dänemark aus der Feder von *Bengt Johnsson*. Pädagogische Probleme erörtert *Mary Barratt Due* (2/1960).

Frankreich: In „Musica“ untersucht *Jean Dwelster* die Legende von *Paganini*. Ein interessanter Jazz-Aufsatz stammt von *Jacques Bureau*. *Antoine Goléa* berichtet über die tausendste „Butterfly“ (73/1960).

Großbritannien: „Opera“ veröffentlicht einen Aufsatz von *Gottfried Schmiedel* über *Fritz Busch* und die *Dresdener Oper*. *Arthur Jacobs* berichtet über neue Opern in London (3/1960). — In „Monthly Musical Record“ untersucht *David Brown* die Symphonien von *Vaughan Williams*. *Edward Lockspeiser* beleuchtet *Mahler* in Frankreich. *Harold Truscott* widmet einen Beitrag *Carl Goldmark* (998/1960). — „The Musical Times“ bringt Aufsätze von *Stanislav V. Klima* über *Dussek* in England und von *David Gow* über *Robert Simpson* (1404/1960). Im nächsten Heft untersucht *Frank Merrick* die Bedeutung *Chopins* im 20. Jahrhundert. *Dryck Cooke* bringt einen Gedenkaufsatz über *Hugo Wolf* (1405/1960).

Italien: *Mario Rinaldi* wimelt in „Musica d'oggi“ *Verdis* „Maskenball“ einen Aufsatz. Einen pädagogischen Beitrag steuert *Heinrich Kralik* bei. Berichte aus dem Musikleben runden das Heft ab (2/1960).

Niederlande: „Mens en Melodie“ eröffnet das Heft mit einem Aufsatz von *Wouter Paap* über die musikalische Unbefangenheit. *Walter Howard* beleuchtet das Werk von *Muzio Clementi*. *A. C. P. Seiffert* entwirft ein Bild von dem zukünftigen Konzertgebäude in Rotterdam (2/1960).

Österreich: In der „Österreichischen Musikzeitschrift“ beleuchtet *Ernst Tittel Fux* und seinen „Gradus ad Parnassum“. *Karl Wisoko* untersucht die Beziehungen des Komponisten zur Hofmusikkapelle. *Otto Erich Deutsch* berichtet über *Burney* in Wien. *Peter Branscombe* kennzeichnet *Shikaneder* und *Mozarts* „Entführung“. Weitere Arbeiten stammen von *Rudolf Klein* und *Alfred Planiyavsky* (3/1960). — „Musikerziehung“ veröffentlicht einen Aufsatz von *Hans Sittner* über die beruflichen Anforderungen an den Musiker in unserer Zeit. *Alfred Pescheck* kennzeichnet das Bruckner-

Konservatorium. Robert Stockhammer widmet ein Gedenkblatt Johann Kuhnau. Über Georg Rhaw berichtet Hans Joachim Moser. Weitere Aufsätze schrieben Franz Eibner und Konrad Göllner (3/1960).

Tschechoslowakei: „Slovenska hudba“ bringt in einem Doppelheft Beiträge vom Kongreß des Verbandes der Slowakischen Komponisten. Desider Kardoš berichtet über den Stand des slowakischen Musikschaffens. Josef Kresánek beleuchtet musikwissenschaftliche Probleme. Weitere Beiträge stammen von Jan Strelec, Alexander Moyzes, Eu-

gen Suchoň, der über Tradition und Neuerertum in der Musik referiert, sowie von Pavol David. Besprechungen und Berichte runden das Heft ab. (1, 2/1960).

Vereinigte Staaten: „The Musical Quarterly“ bringt einen Aufsatz von Paul Chancellor, der die Beziehungen englischer Musik zum Festland klärt. Einen Mozart-Beitrag schrieb Nicolas Slonimsky. Über Nicola Matteis referiert Michael Tillemouth. Weitere Arbeiten stammen von Donald W. MacArdle, Edward R. Lerner und Arthur Mendel (1/1960).

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Otto Ackermann, ehemaliger Generalmusikdirektor in Köln und Operndirektor in Bern, ist in Wabern bei Bern im Alter von 51 Jahren gestorben.

Eduard Habisch, langjähriges Mitglied der Berliner Staatsoper, starb in Berlin 79jährig.

Eugen Püschel, Professor und Musikkritiker, starb in Karl-Marx-Stadt im Alter von 77 Jahren.

Hertha Stolzenberg, ehemalige Kammersängerin in Hannover, starb in Oberstdorf im Alter von 71 Jahren.

Geburtstage

Hermann Matzke, der in Konstanz lebende Musikwissenschaftler, wurde 70 Jahre alt.

Joseph Müller-Blattau, Ordinarius für Musikwissenschaft in Saarbrücken, wird am 21. Mai 65 Jahre.

Bruno Stäblein, Leiter des Instituts für Musikforschung in Regensburg, begeht am 5. Mai seinen 65. Geburtstag.

Hans Schmidt-Isserstedt, Dirigent des Rundfunkorchesters des Norddeutschen Rundfunks, wird am 5. Mai 60 Jahre alt.

Karl Bleyle, Komponist zweier Opern und verschiedener Chorwerke, wird am 7. Mai 80 Jahre alt.

Carl Seemann, Pianist und Professor für Klavier in Freiburg, kann am 8. Mai seinen 50. Geburtstag feiern.

Folker Göthel, der sich besonders mit Forschungen zum deutschen Violinspiel des 19. Jahrhunderts befaßt, wird am 17. Mai 50 Jahre alt.

Ernennungen und Berufungen

Jean Fournet wird zusammen mit Eugen Jochum die Leitung des Amsterdamer Concertgebouworchesters übernehmen.

Siegfried Palm wird mit Beginn des Sommersemesters eine Meisterklasse für Cello an der Schleswig-Holsteinischen Musikakademie in Lübeck übernehmen.

Ehrungen und Auszeichnungen

Jean Stern, Kammersänger an den Frankfurter Bühnen, erhielt das Bundesverdienstkreuz erster Klasse.

Ernst Krenek wurde vom „National Instituts of Arts and Letters“ zum Mitglied ernannt. Die Staatliche Akademie für Musik in Wien verlieh ihm die Würde eines Ehrenmitglieds.

Verbände und Vereine

Der Deutsche Sängerbund veranstaltet wie alljährlich im Mai einen „Tag des Liedes“, der dem Volkslied gewidmet ist. Während der Sitzung des Vorstandes in Eßlingen stehen die Vorbereitungen für das 15. DSB-Fest in Essen 1962, das gleichzeitig die Hundertjahrfeier des Bundes ist, auf der Tagesordnung.

Der Nordwestdeutsche Sängerbund beging seinen 9. ordentlichen Sängertag in Osnabrück.

Die Musikalische Jugend Deutschlands veranstaltete in Bonn einen Klavierwettbewerb „Ewig junges Klavier“, an dem Jugendliche bis zu 16 Jahren teilnahmen. Die Sieger werden an der Internationalen Ausscheidung im Rahmen des Weltkongresses der Jeunesses musicales vom 16. bis 22. August 1960 teilnehmen. Ein Kurs für Komponisten „Praxis und Technik im Studio für elektronische Musik“ wird in München vom 1. bis 3. August 1960 durchgeführt werden. Anmeldungen bis zum 1. Juli an das Generalsekretariat der Musikalischen Jugend Deutschlands, München 2, Neuhauser Straße 16.

Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Hamburg veranstaltet im September Internationale Meister-

kurse für Gesang, Klavier und Violine. Anmeldungen sind bis zum 6. August erbeten.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Köln* veranstaltet im Juni erstmals Internationale Meisterkurse auf dem Barockschloß Brühl bei Köln. Jungen Musikern aus aller Welt soll die Möglichkeit geboten werden, ihre Ausbildung unter international anerkannten Meistern ihres Fachs zu ergänzen. In mehreren Hochschulkonzerten erklangen Werke aus allen Stilepochen des Abendlandes. Ein Orchesterkonzert brachte Kompositionen von Marcello, Mozart und Dvořák. Der Studierende Paul Heuser gab ein Orgelkonzert mit Werken von Buxtehude bis Messiaen. In einem öffentlichen Vortrag sprach Siegfried Borris über „Klanglichkeit und Form in der neuen Musik“. Der Leiter der Orchesterschule, Heinz Herbert Steves, dirigierte in Zürich die von ihm übersetzte Oper „Sonnwendnacht“ von Rimsky-Korsakow. Studierende wurden nach Stuttgart, Oberhausen, München, Essen und Münster verpflichtet. Walter Hammerschlag wurde als Nachfolger von Kaspar Roeseling mit einem nebenamtlichen Lektorat für Musiktheorie an der Universität Köln beauftragt.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt* brachte eine ganze Reihe Konzerte mit neuer Musik. Mehrere Vorträge über das gleiche Thema wurden gehalten, außerdem erklangen elektronische Studien von Berio, Cumeš, König, Maderna und Stockhausen. Siegmund Skraup sprach in Schweden über „Die schauspielerische Ausbildung der Opernsänger und ihre Möglichkeiten“ und im schwedischen Rundfunk Stockholm über „Die Oper als lebendiges Theater“. Studierende wurden an das Mozarteum in Salzburg sowie nach Solingen verpflichtet.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau* veranstaltete einen Kammermusikabend mit Werken moderner Meister.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart* berichtet, daß Professor Arno Erfurth während einer Konzertreise durch Spanien Hindemiths „Ludus tonalis“ spielte und Werke von Strawinsky, Apostel und Krenek zu Gehör brachte.

Die *Badische Hochschule für Musik Karlsruhe* brachte aus Anlaß des 150. Geburtstages von Fryderyk Chopin einen Klavierabend, an dem sämtliche Etüden des Komponisten zur Aufführung kamen.

Das *Hochschulinstitut für Musik Trossingen* veranstaltete einen Liederabend mit Reinhold Schmidt aus den USA, der Lieder von Samuel Barber und Paul Hindemith sang. Helmut Lips sang zum Abschluß der diesjährigen Hochschulwoche der Universität des Saarlandes Werke von Hermann Regner und Clemens Kremer. Wendelin Müller-Blattau führte mit seinem Collegium musicum Werke

zeitgenössischer Komponisten auf. Das Rhythmik-Seminar der Hochschule veranstaltete einen Lehrgang mit Improvisation in Musik und Bewegung. Im Einvernehmen mit dem Schwäbischen Sängerbund wird ein Seminar für Chorleiter durchgeführt werden.

Die *Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold* gastierte mit einem Programm moderner Werke in einem öffentlichen Konzert an der Hamburger Musikhochschule.

Die *Musikakademie der Stadt Kassel* veranstaltete zwei Vortragsabende über moderne Musik. Bernd Müllmann sprach über „Anton von Webern — Anfang oder Ende der Musik?“, Karl-Heinz Wörner von der Folkwangschule Essen referierte über „Wege in der Musik der Gegenwart“ sowie über „Konsonanz und Dissonanz in neuem Licht“.

Das *Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf* brachte einen Klavierabend der Klasse Max Martin Stein, außerdem einen Kammermusikabend.

Die *Palucca-Schule in Dresden* veranstaltet vom 27. Juni bis 9. Juli 1960 einen Sommerkurs für Tanz. Anmeldungen möglichst umgehend an das Sekretariat der Schule, Dresden A 20, Basteiplatz 4.

Die *Volkshochschule Oldenburg* brachte ein Konzert des Kammerorchesters des Kreises Oldenburg mit Werken alter Meister und der Moderne.

Die *Sommerakademie des Mozarteums Salzburg* findet in diesem Jahr vom 13. Juli bis 27. August statt. Anmeldungen werden bis spätestens 1. Juli erbeten.

Das *Instituto de Extension musical in Santiago del Chile* führte die Oper „Il Combattimento di Tancredi“ von Monteverdi auf.

Musikfeste und Tagungen

Die *Wiesbadener Maifestspiele* werden am 1. Mai von der Wiener Staatsoper mit Mozarts „Hochzeit des Figaro“ eröffnet werden. Die musikalische Leitung hat Herbert von Karajan. Als zweite Premiere kommt „Così fan tutte“ unter Karl Böhm zur Aufführung. Auf dem Programm stehen ferner „Turandot“, „Falstaff“, „Eugen Onegin“, „Die Liebe zu den drei Orangen“, „Der Corregidor“ und ein Ballettabend.

Die *Münchener Opernfestspiele*, die vom 7. August bis 9. September stattfinden, sind wie alljährlich vornehmlich dem Schaffen von Mozart, Richard Strauss und Richard Wagner gewidmet. Es werden erklingen: Arabella, Salome, Rosenkavalier, Ariadne auf Naxos, Intermezzo, Capriccio; Don Giovanni, Die Entführung aus dem Serail, Così fan tutte, Die Hochzeit des Figaro; Die Meistersinger von Nürnberg, Tristan und Isolde und Tannhäuser.

Die Schwetzingen Festschele bringen Paisiello „Barbier von Sevilla“, Gerhard Wimbergers „La Battaglia oder Der rote Federbusch“ und „The Fairy Queen“ von Purcell.

Das 31. Würzburger Mozartfest wird vom 17. Juni bis 2. Juli stattfinden. Dabei wird Mozarts Oper „Titus“ zur konzertanten Aufführung kommen.

Die Edinburger Festschele bringen in diesem Jahr ein Gastkonzert des Leningrader Symphonieorchesters; Deutschland wird mit dem Koeckertquartett vertreten sein. Opernaufführungen werden von der Glyndebourner Oper geboten.

Die Wiener Festwochen bringen neben zahlreichen weiteren Veranstaltungen am 29. Mai eine Aufführung der Oper „Der Mord im Dom“ von Pizzetti.

Der Salzburger Musikalische Frühling wird vom 26. Mai bis 6. Juni stattfinden und vor allem Kammer- und Kirchenkonzerte sowie Serenadenabende bringen.

Die Luzerner Festwochen vom 13. August bis 8. September bringen in diesem Jahr 24 musikalische Veranstaltungen: Sinfoniekonzerte, Chor- und Orchesterkonzerte und Serenadenabende. Namhafte Solisten werden daran teilnehmen. Artur Rubinstein wird drei Klavierkonzerte geben.

Das 11. Dubrovniker Musikfest vom 10. Juli bis 24. August bringt im Rahmen seiner Opernaufführungen Purcells „Dido und Aeneas“, Rossinis „Die Italienerin in Algier“ und Donizettis „Lucia di Lammermoor“ sowie Dvořáks „Rusalka“.

Die Salzburger Festschele 1961 werden voraussichtlich die Uraufführung von Rudolf Wagner-Régenys „Das Bergwerk von Falun“ bringen.

Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt finden in diesem Jahr vom 6. bis 17. Juli statt. Im Rahmen dieser Veranstaltung wird Pierre Boulez sechs Vorlesungen über das Thema „Musikdenken heute“ halten. Gleichzeitig wird der Kranichsteiner Musikpreis zum 9. Male für besondere Leistungen auf dem Gebiet der Interpretation zeitgenössischer Musik verliehen. Zusammen mit den Ferienkursen veranstaltet der Hessische Rundfunk „Tage für Neue Musik“. Neben Werken der klassischen Moderne soll vor allen Dingen die junge Generation zu Wort kommen. Kompositionsaufträge erhielten Giselher Klebe und Henri Pousseur.

Preise und Wettbewerbe

Der New Yorker Zirkel der Musikkritiker verlieh seinen Preis für 1959 an Paul Hindemith für die Komposition seiner „Sechs Madrigale“ und an Leon Kirchner für sein zweites Streichquartett.

Den Berliner Kunstpreis für Musik erhielt der Komponist Wladimir Vogel, den Jugendpreis für Musik Werner Thärichen.

Der erste Preis des Chopin-Wettbewerbes für Klavier in Warschau fiel an den jungen italienischen Pianisten Maurizio Pollini.

Der Förderungspreis für junge Komponisten erster Musik der Stadt Stuttgart wurde Bertold Hummel für seine „Sinfonie 1959 für Streicher“ und Friedrich Voss für die „Phantasie für Streichorchester“ zugesprochen. Weitere Auszeichnungen erhielten Friedrich Zehm und Karl-Heinz Wolters.

Von den Bühnen

Die Stuttgarter Staatsoper hat in der Inszenierung von Wieland Wagner und unter der musikalischen Leitung von Ferdinand Leitner „Lohengrin“ herausgebracht. Günther Rennert wird die Uraufführung von François Burts „Volpone“ inszenieren.

Die Hamburgische Staatsoper bringt eine Ballettmatinee unter der Leitung von Gustav Blank. Das Programm hat Studiocharakter und sieht Choreographien nach der Musik von Debussy, Strawinsky, Bartók und Stockhausen vor.

Die Städtischen Bühnen Kiel bringen die deutsche Erstaufführung der japanischen Oper „Der silberne Reiter“ von Ikuma Dan.

Die Städtischen Bühnen Augsburg veranstalteten ein Gastspiel des tschechoslowakischen Nationalballetts „Sluk“, das zu den besten Folklore-Ensembles der Welt gehört. Außerdem wurde Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ zur Aufführung gebracht.

Die Städtischen Bühnen Bielefeld brachten das Ballett „Variationen“ von Marcel Mihalovici zur erfolgreichen Uraufführung.

Das Volkstheater der Städtischen Bühnen Rostock bot die deutsche Erstaufführung des Tanzdramas „Der eiserne Reiter“ nach der Musik von Reinhold Gliere. Demnächst soll die Oper „Der stille Don“ von Iwan Derschinsky zur Aufführung kommen.

Die Bühnen der Stadt Nordhausen führten Aubers „Stumme von Portici“ auf. Die musikalische Leitung hatte Walter Herbst.

Joseph Haydns „Il mondo della luna“ wurde in London während des Saint Pancras Festivals für England erstaufgeführt.

Christoph Willibald Glucks Oper „Die Chinesinnen“ erklang am Bruckner-Konservatorium in Linz.

Hans Werner Henzes neue Oper „Der Prinz von Homburg“ nach dem Drama von Kleist in einer Bearbeitung von Ingeborg Bachmann wird im Mai an der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführt werden. Regie führt Helmut Käutner, die musi-

kalische Leitung liegt in den Händen von Leopold Ludwig.

Winfried Zilligs einaktige Oper „Die Verlobung von San Domingo“ wird von den Städtischen Bühnen Bielefeld zur szenischen Uraufführung gebracht. Das Werk war bereits im vergangenen Jahr als Funkoper im Norddeutschen Rundfunk uraufgeführt worden.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Die Staatskapelle Dresden brachte ein Konzert zum Gedenken an Fritz Busch. Es erklang die Suite d-Moll für Violoncello allein von Max Reger. Klaus Piontek las aus der Autobiographie von Fritz Busch: „Aus dem Leben eines Musikers.“

Die Städtischen Bühnen Magdeburg brachten in einem Konzert unter Robert Satanowski Michael Spisaks Concerto grosso; in einem Konzert unter Gottfried Schwers erklang Otto Reinholds Triptychon für Orchester.

Das Mozarteum-Orchester Salzburg spielte unter der Leitung von Robert Wagner die Urfassung der fünften Sinfonie von Anton Bruckner.

Serge Prokofieffs unvollendet hinterlassenes Werk, ein „Concertino für Cello und Orchester“, wurde in Moskau uraufgeführt.

Hans Werner Henzes dritte Sinfonie erklang in einem Konzert der Münchner Philharmoniker unter Fritz Rieger.

Tadeusz Bairds „Vier Essays für Orchester“ wurden im Rahmen der „Présence de la Musique contemporaine“ in Paris für Frankreich uraufgeführt.

Walter Abendroths Streichtrio erklang in einem Casino-Konzert in Gelsenkirchen; sein Violinkonzert wurde im Rahmen eines Musica-Viva-Konzertes in Remscheid aufgeführt. Das gleiche Werk wird auch in Wien zu hören sein.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Das Folkwang-Quartett Essen und der Pianist Karl Riebe gaben im Rahmen der Casino-Konzerte in Gelsenkirchen ein Konzert mit Werken von Pfitzner und Dvořák.

Die Dresdener Staatskapelle brachte in einem Kammerabend eine Uraufführung von Karl Friedrich sowie Werke von Bach, Mozart und Hugo Wolf.

Aus dem Konzertsaal: Vokalmusik

Willy Burkhardts „Ezzolied“ wurde in der Osterwoche unter Fritz Indermühle in Bern uraufgeführt.

Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg brachte Richard Wagners „Rheingold“; Verdis „Te Deum“

erklang in einer Aufnahme unter Toscanini. In der Reihe „Die literarische Wendung der Oper“ sprach Karl Heinrich Ruppel über „Die universale Sprache der Neuen Musik“. Die Sendereihe „Die großen Interpreten“ brachte eine Begegnung mit dem italienischen Cellisten Enrico Mainardi. Das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter Hans Schmidt-Isserstedt wurde zu Konzertreisen durch die Schweiz und die Sowjetunion eingeladen.

Radio Bremen vermittelte eine Übertragung von Richard Wagners „Parsifal“ in einer Aufnahme der Bayreuther Festspiele 1959. Puccinis „Turan-dot“ erklang in einer Aufnahme der Accademia di Santa Cecilia Rom. Passionsmusik aus dem Frühbarock hieß eine Sendung, in der Leonhard Lechners Passionsbericht nach Johannes zu hören war. Burgundische Hofmusik erklang im Rahmen der Reihe „Fürstliche Musikanten — Musikalische Fürsten“. Eine Kammermusiksendung war dem kürzlich verstorbenen Ernst von Dohnanyi gewidmet. Vier berühmte amerikanische Orchester wurden in einer eigens ihnen gewidmeten Sendung vorgestellt.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln bot eine Reihe von Opernsendungen, so „Carmen“ von Bizet, Wagners „Parsifal“ und „Die Bluthochzeit“ von Wolfgang Fortner. Während der Karwoche waren Driesslers Passionsmusik und Heinrich Schütz' „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilands Jesus Christus“ zu hören. Die Reihe „Suite, Konzert und Sinfonie“, die mit Formen der Orchestermusik in drei Jahrhunderten bekannt macht, brachte die vierte Sinfonie von Gustav Mahler. Die Sendefolge Oper im 20. Jahrhundert brachte Ausschnitte aus Poulencs „Gesprächen der Karmeliterinnen“ und Menottis „Die Heilige von der Bleeker Street“.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt brachte Bellinis „Norma“, Richard Wagners Parsifal, Lortzings „Zar und Zimmermann“, Strawinskys „Die Geschichte vom Soldaten“ und Winfried Zilligs Oper „Das Opfer“. Außerdem erklang Henry Purcells „Cäcilienode“. Paul Hindemith dirigierte seine Pittsburgh Symphony und Bruckners vierte Symphonie.

Der Südwestfunk Baden-Baden brachte in der Reihe „Sämtliche Werke von Alban Berg“ die Oper „Wozzeck“. Ein Werk von Xaver Schnyder zu Wartensee machte die Hörer mit einer Komposition für Glasharmonika und Pianoforte bekannt. Das Bläserquintett des Südwestfunks bot das Bläserquintett von Arnold Schönberg. Eine besondere Sendung war der Instrumentalmusik von Opernkomponisten gewidmet. Als Gäste des Südwestfunks waren die Dirigenten Miltiades Caridis und Christoph von Dohnanyi zu hören.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart setzte seine Sendereihe „Arturo Toscanini — seine Interpre-

tationen auf Schallplatten“ fort. Es erklangen die Matthäus-Passion von Schütz und Buxtehudes „Membra“, überdies Pergolesis „Stabat mater“, Carl Schuricht dirigierte Mahlers dritte Sinfonie. Ferner hörte man Verdis „Othello“ sowie Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“.

Radio DDR vermittelte in verschiedenen Konzerten Werke moderner Meister, so von Joachim Dietrich Link, Ernst Hermann Meyer, Siegfried Kurz und Hans Löwlein außerdem Haydns „Il mondo della luna“.

Radio Kopenhagen sendete Bachs fünftes Brandenburgisches Konzert und Haydns zweites Cembalokonzert G-Dur mit dem Cembalisten Edmund Schmid.

Die Deutsche Welle wird den Umfang ihrer Sendungen beträchtlich erweitern. Das Hauptprogramm wird künftig zehnmal innerhalb von 24 Stunden ausgestrahlt werden. Daneben wird ein zweites Programm geschaffen.

Carl Philipp Emanuel Bachs „Doppelkonzert“ wurde in einer öffentlichen Aufführung von Radio Frankfurt gesendet.

Philipp Mohlers „Sinfonisches Capriccio“ erklang in Radio Zürich und im Saarländischen Rundfunk. Der Hessische Rundfunk brachte seine „Nachtmusikanten“ und das „Sinfonische Capriccio“ unter der Leitung des Komponisten.

Fritz Müller-Rehmanns Streichquartett c-Moll brachte der Hessische Rundfunk zu Gehör. Seine „Fünf Lyrischen Stücke“ für Klaviersolo erklangen im Bayerischen Rundfunk.

Willy Burkhardts Variation „Till Ulenspiegel“ erklang in einer Aufnahme des Bayerischen Rundfunks.

Gastspiele und Konzertreisen

Die Städtische Oper Berlin wird auf Einladung Herbert von Karajans im Herbst Schönbergs „Moses und Aron“ in Wien aufführen.

Die Münchner Philharmoniker werden unter Fritz Rieger in Bozen und Interlaken gastieren.

Das Dänemark-Trio, das nun schon drei Jahre besteht, führte nach Konzerten in verschiedenen Städten der Bundesrepublik und Rundfunkaufnahmen in Deutschland, Schweiz, Österreich und Frankreich eine Konzertreise durch Frankreich, Spanien und Portugal durch. Die junge Vereinigung wurde überall begeistert aufgenommen.

Der Leipziger Thomanerchor wird unter Kurt Thomas während der Orgelwoche in Nürnberg zu Gast sein. Kurt Thomas wurde eingeladen, im Herbst dieses Jahres in Salvador/Bahia (Brasilien) einen internationalen Kursus für Chordirigieren zu leiten.

Der Süddeutsche Madrigalchor unter Wolfgang Gönnerwein gab im vergangenen Jahr viele Konzerte in Städten Baden-Württembergs und der Schweiz. In Berlin kam die h-Moll-Messe von Bach zur Aufführung.

Der Heinrich-Schütz-Chor Heilbronn führte im April in Paris die Matthäuspassion von Bach auf. Vom 15.—29. Mai finden unter der Leitung von Fritz Werner die Heilbronner Kirchenmusiktage statt.

Robert Heger wird während der Wiesbadener Maifestspiele die Oper „Der Corregidor“ von Hugo Wolf dirigieren. In Berlin wird er eine „Tristan“-Aufführung leiten und in der Osterzeit mehrere „Parsifal“-Aufführungen in Frankfurt.

Gustav König leitete in Berlin die Aufführung von Weberns „Variationen“ und Dallapiccolas „Hiob“.

Fritz Rieger brachte in Frankfurt die Suite aus „Romeo und Julia“ von Prokofieff zur Aufführung. Ein weiteres Konzert unter seiner Leitung fand in Köln statt. Auf dem Programm standen Werke von Blacher, Pfitzner und Dvořák. Schließlich dirigierte er am Teatro Massimo Bellini in Catania eine Aufführung des „Rosenkavalier“ in italienischer Sprache.

Alexander Krannhals, Dirigent des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, gastierte an der Niederländischen Oper Amsterdam und in Den Haag mit Brittens „Peter Grimes“. In Genua leitete er eine Aufführung von Wagners „Götterdämmerung“.

Robert Wagner leitete als Gastdirigent ein Sinfoniekonzert der Bamberger Symphoniker mit Werken von Haydn, Schumann und Hindemith.

Vilmos Komor gab ein Konzert mit der Staatskapelle Dresden, bei dem Werke von Bartók und Mozart zu hören waren.

Jean Laurent und Hugo Steurer gastierten zusammen in Antwerpen und Zürich.

Juliane Lerche gab zusammen mit Ingeborg Herkomer einen Duoabend in Prag.

Helmut Roloff führte eine sechswöchige Tournee durch Japan durch, während der er 25 Klavier- und Orgelabende gab.

Alphons Silbermann hielt in Warschau zwei Vorträge über das Thema „Methoden und Resultate der Musiksoziologie“.

Verschiedenes

Der Grundstein für die Nürnberger Konzerthalle die 2000 Besuchern Platz bieten soll, wurde gelegt.

Werke Russischer Komponisten

-in NEUAUSGABEN der

EDITION SIKORSKI HAMBURG



Edition
Nr.

KLAVIER

KABALEWSKIJ, DMITRI		
2117	op. 13, Sonatine Nr. 1	4.20
2118	op. 13, Sonatine Nr. 2	4.20
2102	op. 26, Nr. 2, Kommödianten-Galopp	2.—
2104	op. 27, Heft I: Fünfzehn Kinderstücke	4.50
2111	op. 27, Heft II: Zehn Kinderstücke	4.—
2114	op. 38, Nr. 1—6, Sechs Praeludien	4.20
2115	op. 38, Nr. 24, Praeludium	3.—
2116	op. 51, Nr. 1—5, Fünf leichte Variationen	3.40

KHATSCHATURIAN, ARAM

2106	Poeme	3.—
2103	Toccata	3.—
2107	Säbeltanz aus „Gayaneh“	2.—
2105	Tänze aus „Maskerade“	4.—
2112	Die Abenteuer des Iwan	5.—

PROKOFIEFF, SERGE

2121	op. 75, Zehn Stücke aus „Romeo und Julia“	15.—
2110	Walzer aus der Oper „Krieg und Frieden“	2.—

SCHOSTAKOWITSCH, DMITRI

2124	op. 87, 24 Praeludien und Fugen	
	Band I: Praeludien Nr. 1—12	10.50
2122	Sechs Kinderstücke	4.20
2123	Tanz der Puppen (7 Stücke)	6.20

VIOLINE (bzw. Cello) und KLAVIER

KABALEWSKIJ, DMITRI		
2119	op. 48, Violinkonzert, Klavierauszug	17.50
KHATSCHATURIAN, ARAM		
2120	op. 1, Sonate für Violine und Klavier	7.50
PROKOFIEFF, SERGE		
2108	op. 94, 2. Sonate für Violine und Klavier	9.—
SCHOSTAKOWITSCH, DMITRI		
2101	op. 99, Violinkonzert, Klavierauszug	13.20
2113	op. 107, Cellokonzert, Klavierauszug	10.50

FLÖTE und KLAVIER

PROKOFIEFF, SERGE		
2109	op. 94, 2. Sonate für Flöte und Klavier	9.—

Weitere Ausgaben

unseres Verlagsprogramms Russischer Werke für Deutschland enthält unser Gesamtkatalog der EDITION SIKORSKI

MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI HAMBURG 13

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl / Ausbildungsklassen — Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung — Opern- und Opernchorschule — Orchesterschule / Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 2 43 11.

Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder, Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut), Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sicking, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar, Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Konservatorium der Stadt Duisburg

Direktor: Dr. Karl Otto Schauerte / Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Schule für Musikfreunde / Seminar für Privatmusikerzieher / Orchesterschule / Kammermusik / Opernchorschule / Opernschule / Arbeitskreis für neue Musik, Sekretariat: Duisburg, Neckarstraße 1 (Stadttheater), Telefon: 3 44 41, N. A. 78.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik — Tanz — Schauspiel — Sprechen — Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife / Abt. Musik: Leitung: Professor Heinz Dressel / Instrumentalklassen und Seminare: Klavier: Detlef Kraus, Georg Stieglitz, Irma Zucca-Sehlbach, Ernst Hüppe, Arthur Janning / Violine: Werner Krotzinger, Prof. Fritz Peter, Gustav Peter, Robert Haas / Cello: Klaus Stork / Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner / Komposition: Erich Sehlbach, Siegfried Reda, Dietram Schubert / Dirigenten und Chorleiter: Professor Heinz Dressel, Karl Linke / Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. Karl H. Wörner / Rhythmische Erziehung: Erna Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. Ernst Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Siegfried Reda / Orchesterschule: Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krischker, Kolf (siehe Instrumentalklassen) / Abteilung Theater, Opern-Abteilung: Leitung: Professor Heinz Dressel / Gesang: Hilde Wesselmann, Clemens Kaiser-Breme / Musikalische Einstudierung: H. J. Knauer / Szenischer Unterricht: Günter Roth / Opernchorschule: Hans-Jürgen Knauer / Schauspiel-Abteilung: Leitung: Werner Kraut / Dozenten: Else Betz, Claus Clausen, Moje Forbach, Friedrich Gründahl, Rose Krey, Thea Leymann, Eugen Wallrath / Angeschlossen: Seminar für Sprecher/Sprecherziehung und Sprechkunde / Abteilung Tanz: Leitung: Kurt Jooss / Dozenten: Anna Joos-Markard, Trude Pohl, Anne Woolliams, Gisela Reber, Albrecht Knust, Erich Heubach / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule, Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestr. 100, Ruf 1 66 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger, Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition, Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen, Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler, Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung, Meisterklassen für Klavier (Yvonne Liorid), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielnny), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller) und Dirigieren (GMD Krannhals), Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule, Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund, Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

DAS MUSIKSTUDIUM

Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth, Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36. Telefon 1 91 61 (596).

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) **Leitung:** Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Schwarz, Vogel, Landmann (Orgel) / Violine (Mendius, Ringelberg, Offner) / Viola (Kußmaul) / Violoncello (Adomeit, Gutbrod) / Alte Str.-Instr. (Dr. Behr) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt) / Korrep. (Wagner, Mayer) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende **Abteilungen:** Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuerschule, Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Leitung: Prof. Guido Waldmann

Auskunft: Trossingen (Wttb.), Karlsplatz, Telefon 320.

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — **Direktor:** Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositions-klasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

THE WORLD OF MUSIC

ORGAN DES INTERNATIONALEN MUSIKRATES

Mehrsprachig: Englisch • deutsch • französisch

Jährlich (6x): DM 4.20 • Probeheft kostenlos

Bärenreiter Kassel • Basel • London • New York

Gebrauchte Böhmflöte
—möglichst Neusilber—
gut erhalten zu kaufen
gesucht.
Angebote unter M-2463

Sperrhake Passau 3 / Bayern

Spinette • Clavichorde *Cembali*

**Suche Praetorius-
Gesamtausgabe**
möglichst Halbleder
Angebote
erbeten unter M-418



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE





Prager Frühling

AUF SUPRAPHON 30 CM LANGSPIELPLATTEN

FRANZ SCHUBERT

Rosamunde, op. 26; Tschechische Philharmonie, Jean Meylan
Sinfonie Nr. 8 h-moll, »Unvollendet«; Wiener Symphoniker, Hermann Scherchen **E 10001**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 6 F-dur, op. 68, »Pastorale«; Tschechische Philharmonie, Karel Sejna **E 10002**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Klaviersonate Nr. 14 cis-moll, op. 27, »Mondschein«; Frantisek Rauch, Klavier
Klaviersonate Nr. 23 f-moll, op. 57, »Appassionata«; Otakar Vondrovic, Klavier **E 10003**

FRANZ SCHUBERT

Quintett A-dur, op. 114, »Die Forelle«; Kammermusikensemble Bratislava **E 10004**

EDOUARD LALO

Konzert d-moll für Violoncello und Orchester; Andre Navarra, Violoncello; Tschechische Philharmonie; Constantin Silvestri

CESAR FRANCK

Sinfonische Variationen; Eva Bernathova, Klavier; Prager Symphoniker; Dr. Vaclav Smetacek **E 10005**

CLAUDE DEBUSSY

La mer; Tschechische Philharmonie, Roger Desormiere

MAURICE RAVEL

Rapsodie espagnole; Tschechische Philharmonie; Constantin Silvestri **E 10006**

ANTONIN DVORAK

Sinfonie Nr. 1 (6) D-dur, op. 60; Tschechische Philharmonie; Karel Sejna **E 10007**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 7 A-dur, op. 92; Tschechische Philharmonie; Georges Georgescu **E 10008**

FRANZ LISZT

Konzert Nr. 1 Es-dur für Klavier und Orchester; Valentin Gheorghiu, Klavier; Tschechische Philharmonie; Georges Georgescu
Etüden nach Paganini Nr. 2, 5, 6; *Il Pensieroso*, *Sonetto del Petrarca, No. 104 aus »Annees de pelerinage«*; Valentin Gheorghiu, Klavier **E 10009**

NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOW

Scheherazade, Orchestersuite op. 25; Tschechische Philharmonie; Zdenek Chalabala **E 10010**

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonie D-dur, »Prager«, KV 504; Tschechische Philharmonie; Karel Senja
Eine kleine Nachtmusik, KV 525; Wiener Symphoniker; Hermann Scherchen

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Deutsche Tänze Nr. 2, 8, 10, 12; Orchester der Wiener Staatsoper; Hermann Scherchen **E 10011**

FREDERIC CHOPIN

Mazurkas Nr. 2, 13, 41, 45, 46, 47 – Grande valse brillante – Preludes Nr. 15, 17 – Polonaisen Nr. 5, 9, 15 – Halina Czerny-Stefanska, Klavier **E 10012**

FRANZ LISZT

Tasso, Lamento e trionfo; Sinfonische Dichtung Nr. 2; Prager Sinfoniker, Dr. Vaclav Smetacek

RICHARD STRAUSS

Tod und Verklärung; Sinfonische Dichtung, op. 26; Tschechische Philharmonie; Georges Georgescu **E 10013**

JOHANNES BRAHMS

Sinfonie Nr. 4 e-moll, op. 98; Tschechische Philharmonie; Antonio Pedrotti **E 10014**

SUPRAPHON

GESELLSCHAFT M. B. H.
München 13, Heßstraße 39/41

Auf Amadeo-
Schallplatten
spricht



KLAUS KINSKI

Nach den großen Erfolgen in
Berlin · Hannover · Wien
jetzt auf Tournee in Westdeutschland

AVRS 2029 **RIMBAUD** — Sehr fern /
Die Neujahrsgeschenke der Wal-
senkinder / Faunkopf / Der Schlä-
fer im Tal / Trunkenes Schiff
(25 cm 33 1/3 U) DM 13.50

AVRS 2030 **VILLON** — Ich bin so
wild nach deinem Erdbeermund /
Eine Ballade / Ballade von der
Mäusefrau / ... denkst du, es
macht mir Spaß / Das große Testa-
ment (25 cm 33 1/3 U) DM 13.50

AVRS 2037 **O. WILDE** — Der junge
König (25 cm 33 1/3 U) DM 13.50

AVRS 2038 **RIMBAUD** — Die erste
Kommunion / Der Schmied
(25 cm 33 1/3 U) DM 13.50

AVRS 6139 **O. WILDE** — Der glück-
liche Prinz / Der selbstsüchtige
Riese (30 cm 33 1/3 U) DM 19.—

In Vorbereitung:

KINSKI SPRICHT SCHILLER

Presseurteile über das Gast-
spiel in Hannover am 24. 1. 1960.

Rundschau Hannover 25. 1.:
... Wenn er sprach, riß er alle dahin,
wohin er sie haben wollte: in eine
eigene, aus dem subjektiven Erlebnis
kommende Deutung der Dichtung.

... eine geradezu phänomenale Atem-
technik und eine seelische Verwand-
lungskunst...

... er glaubte, was er sprach...

Hannoversche Allgemeine
Zeitung 26. 1.: ... Klaus Kinski
ein künstlerisches Ereignis.

... Kinskis Villon-Deutung wird zu
einer atemberaubenden Konfession...

Bitte, fordern Sie von Ihrem Schall-
plattenhändler den Kinski-Sonderpro-
spekt an.

AMADEO KASSEL



Musik v. Dietrich Buxtehude

**Alles was ihr tut mit Worten oder mit
Werken / Mit Fried und Freud
ich fahr dahin / Befehl dem En-
gel, dass er komm** — Kantaten für
Chor, Streicher und Generalbaß, Greif-
swalder Domchor, Berliner Bachorche-
ster, Ltg. Hans Pflugbeil
098 K DM 15.—, Ster. 1121 KS DM 17.—

Missa brevis für fünfstimmigen Chor
Windsbacher Knabenchor, Ltg. Hans
Thamm (+ **M. Bach, Ich weiß, daß
mein Erlöser lebt**). 091 F DM 7.50

**Wie schön leuchtet der Morgenstern /
Magnificat primi toni / Choral-
fantasien** — Arno Schönstedt (Barock-
Orgel in Borgentreich). 878 F DM 7.50

Präludium u. Fuge e-moll u. d-moll —
Eduard Büchel (Ott-Orgel in Bethel)
017 F DM 7.50

**Präludium, Fuge und Ciacona C-dur /
Präludium und Fuge F-dur** —
Arno Schönstedt (Barock-Orgel in Bor-
gentreich). 081 F DM 7.50

Choralfantasien und Orgelpräludien —
Werke und Ausführende wie oben in
Kunstdrucktasche mit ausführlicher
Werk- und Orgelerklärung (einschließ-
lich Disposition). 1111 LP DM 24.—

Zu beziehen in
allen guten Fachgeschäften



Schallplatten · Darmstadt

FÖRSTER



*Meisterhafte Konstruktion
Höchste Präzision und Qualität
Unübertroffener Wohlklang*

AUGUST FÖRSTER

PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU • LOBAU/Sa.
DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK